

## ГЛАВА 3.1

### ПОЭТИЧЕСКИЙ БИЛИНГВИЗМ КАК СРЕДСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА

*Н.М. Азарова*

#### 1. Эпохи и подходы. Поэты-билингвы, производящие поэтические тексты на одном из языков. Проблема выбора языка при естественном билингвизме

Панорама исследований поэтического билингвизма на сегодняшний день ограничивается, как правило, перечислением многих случаев из разных мировых поэтических практик или точечными замечаниями, встроенными в исследования поэтики отдельных авторов и не приводящими к каким-либо теоретическим обобщениям проблемы поэтического двуязычия как таковой. Мы должны признать, что в настоящее время не существует не только теории поэтического билингвизма<sup>1</sup>, но и подробных и системных исторических обзоров, по которым можно было бы проследить основные тенденции в развитии билингвизма в поэзии. Отдельные экскурсы в историю поэтического билингвизма преимущественно представляют собой кейсовые исследования развития европейской поэзии, в которых часто освещаются частные вопросы формирования национальных литературных языков. Например, поэзия на романских языках формируется в условиях многоязычия близкородственных языков/диалектов [Чельшева 2015], [Алисова, Чельшева 2009], [Brugnolo 1983], [Cazal 1998], [Grutman 1994], [Pasquini, Quaglio 1981], [Tavani 2002], [Zumthor 1960]. В последние десятилетия актуальной становится тема поэзии как средства сохранения миноритарных языков. Показателен случай Анджелы Дюваль (1905-1981), которая благодаря своим стихам на бретонском получила мировую известность [Timm 1986]. Интересно отметить, что в некоторых исследованиях, не направленных непосредственно на изучение поэтического билингвизма, описывается языковая ситуация, позволяющая более пол-

255

но представить себе контекст развития этого явления в мировой поэзии. [Gray 1979] рассматривает языковое поведение древнегреческой и древнеримской аристократии как поведение билингвов, что помещает многие образцы эллинистической поэзии в контекст

---

<sup>1</sup> Термин «поэтический билингвизм» встречается ещё в структурной работе Г.А. Левинтона 1979 г. «Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния» [Левинтон 1979]. См. также [Фещенко 2015: 201].

постоянного переключения между койне и аттическим греческим, а римскую поэзию в условия сосуществования литературной латыни, греческого и позднее народной латыни, а также позволяет задуматься о роли переключения между различными диалектами греческого в формировании идиостиля греческих поэтов классического периода. В недавних исследованиях все чаще актуализируется тема взаимодействия культур в поэзии билингов, а двуязычие нередко приравнивается к бикультурности. Так, [Argelli 2014] описывает творчество испано-итальянского билингва Франциско де Фигероа (ок. 1530 - ок. 1588) и отмечает, что подобная *биглоссия* (авторский термин) в поэзии является знаком принадлежности одновременно двум культурам и двум литературным традициям, а формы, используемые поэтом-билингом, маркируют тенденции развития культуры. По сравнению со многими другими случаями билингвизма и многоязычия несколько лучше описан англо-испанский билингвизм на территории современных США<sup>2</sup>. В США есть попытки представить американскую литературу не как моноязычную, а как многоязычную традицию, где наряду с английским звучат арабский, идиш и иврит, норвежский, датский и шведский, итальянский и испанский [Multilingual 2000].

Существенной для изучения поэтического многоязычия представляется проблема неразличения или недостаточной дифференцированности языков или форм существования языка. Это явление особенно заметно в контексте синофонной литературы, то есть литературы и поэзии, написанной на вариантах/диалектах китайского языка или китайских языках. Из-за стандартизации письменности изучение того, обращается ли тот или иной автор к диалекту или другим языкам или пользуется исключительно *putonghua*, становится крайне трудно. В поле внимания исследователей из-за этого попадают только случаи билингвизма и многоязычия, в которые включены не близкородственные языки [Ehrenwirth 2014, URL; Дрейзис 2015]. [Щербицкий 2013] отмечает, что сингапурская поэзия развивается сейчас в условиях многоязычия (английский, мандарин, хоккиен, чаошань, малайский, тамильский, синглиш), однако никаких дальнейших выводов не делает.

256

Тема поэтического билингвизма должна стать отдельным направлением исследования. Необходимо **поставить вопрос о поэтическом билингвизме** и осмыслить его не только **в связи с проблемой идентичности**, как это делается в литературоведении, но и, прежде всего, **с лингвистической и семиотической точки зрения, а также рассмотреть когнитивные основания поэтического билингвизма и способы его реализации как инструмента культурного трансфера.**

---

<sup>2</sup> Англо-испанское двуязычие влияет и на образовательную среду, [Cahnmann 2006] предлагает использовать поэзию как инструмент для работы с билингвами.

Продуктивным представляется подход, при котором многоязычие осознается как один из вариантов нормы. Эта идея была озвучена в [Simard 2014] применительно к творчеству канадского поэта Patrice Desbiens, где предложено понятие многоязычной нормы.

Необходимо различать две разные постановки вопроса, которые имеются в виду под билингвизмом применительно к поэтическому дискурсу. Первая – это **билингвизм поэта, подразумевающий, что поэт владеет двумя или более языками, но производит тексты на одном из них**. И вторая – это собственно **поэтический билингвизм<sup>3</sup>, то есть производство поэтических текстов одним автором на двух или более языках**. И то и другое представляет безусловный интерес для изучения, но постановка вопроса должна быть разной. Под поэтом-билингвом в строгом смысле слова подразумевается тот поэт, который не просто в более или менее равной степени владеет двумя или более языками, то есть является билингвом, но и пишет поэзию на двух языках.

Кроме того, к проблематике поэтического билингвизма примыкает тема межъязыкового взаимодействия у поэтов-монолингвов (или **культурный билингвизм**). В настоящее время мы наблюдаем **взлёт межъязыкового взаимодействия в поэзии разных стран**, и, хотя межъязыковое взаимодействие не является поэтическим билингвизмом в строгом смысле слова, эта проблематика тоже представляется актуальной. Межъязыковое взаимодействие, встречающееся у поэтов-монолингвов, как и использование более, чем двух языков, у поэтов-билингвов, мы будем называть **билингвизмом поэтического текста**, в отличие от поэтического билингвизма. Мы последовательно рассмотрим все эти темы.

Действительно, если рассматривать проблему билингвизма в исторической перспективе, то можно выделить эпохи расцвета поэтического билингвизма, как это происходило, например, в средневековой мусульманской Испании или в России советского времени.

257

В истории мировой литературы нередко **использование в поэзии двух разных языков, один из которых был мёртвым (спящим)**. Это было связано с интерпретацией античных авторов («новолатинская поэзия», поэзия на мертвом латинском языке в новое время – опыты Эразма Роттердамского, Джона Мильтона, даже Джона Донна, поэзия на иврите в II – XIX вв.). Более того, **сам термин «спящий язык» во многом становится оправдан именно благодаря поэтическому билингвизму** [Полян 2014; Азарова, Полян 2015].

Если рассматривать поэтический билингвизм исторически в социолингвистическом аспекте, то в некоторые эпохи он был связан с задачей **разграничения сакральной и**

---

<sup>3</sup> В англоязычной терминологии это можно соотнести с терминологической парой *bilinguality* и *bilingualism*.

**светской, мужской и женской поэзии.** Так, например, в Японии в определенные эпохи мужская поэзия долгое время писалась по-китайски, а женская – по-японски.

В рамках одной и той же культуры **сосуществование поэтических текстов на двух языках могут демонстрировать сложные динамические отношения диглоссии** (или несбалансированного двуязычия), **изменяющиеся во времени.** Ярким примером здесь может служить иврито-идишский поэтический билингвизм: иврит концептуализировался как богоданный язык, дарованный людям, чтобы отличать их от животных и уподоблять ангелам, идиш – как язык, который возникает сам собой по естественным причинам, язык, обладающий исключительно коммуникативной функцией. Однако, хотя иврит воспринимался как язык, созданный для поэтического творчества (существует огромная традиция сочинения высокой поэзии на иврите), а идиш, напротив, – язык, на котором писать стихи крайне трудно, поэзия на идише начала XX века выходит далеко за рамки разговорных форматов. Кроме того, в некоторых культурах имело место очевидное **чёткое дискурсивное разграничение:** так, в средневековой Испании еврейские поэты и философы писали свои философские тексты по-арабски, а поэтические – на иврите.

Действительно, **переходы в прозе на чужой язык случаются гораздо чаще, чем в поэзии,** например, билингв В. Набоков в поздние годы писал прозу по-английски («Лолита»), но стихи, кроме отдельных опытов, все-таки по-русски.

Известно несколько ранних стихотворений А. Пушкина на французском, 18 французских стихотворений Ф. Тютчева, французские стихотворения Е. Баратынского, несколько английских стихотворений И. Бродского и т. п. Однако, как правило, по-французски писали шуточные стихотворения, стихотворения в альбом (условно говоря – переформулированные «домашние», как бы продолжающие устную речь) или

258

это были чисто формальные опыты. Действительно, когда поэт-монолингв или начинающий билингв пишет стихи на чужом языке, он часто более старательно воспроизводит принятые в классической поэзии способы выражения и формальные особенности стиха. В таких стихах инерция общепринятого способа выражения почти никогда не преодолевается, и поэтому они едва ли могут рассматриваться как живая часть поэзии своего времени.

В русской поэзии классический поэтический билингвизм, то есть способность сочинять одинаково значительные тексты на двух языках, – относительная редкость. Например, поэт Серебряного века Ю. Балтрушайтис писал и по-литовски, и по-русски, а эстонский поэт конца XX – начала XXI века Я. Каплинский написал книгу стихов по-русски<sup>4</sup>. Условно говоря, **билингв, будучи поэтом и оставаясь билингвом, может и не быть поэтом-билингвом в строгом смысле слова, то есть он может выбрать для поэзии только один**

---

4 См. Каплинский Я. Белые бабочки ночи: стихи. Таллинн, 2014.

**язык, что чаще всего и происходит.** В этом случае его рефлексия о языке чаще всего носит социокультурный, а не метаязыковой или метатекстовый характер.

Для поэта-билингва характерен **особый вид рефлексии – объяснение выбора лишь одного или преимущественно одного языка для поэзии**, что мы видим, например, в классическом случае билингва (или даже трилингва) П. Целана, который после уговоров перейти на румынский, чтобы не писать поэзию на немецком – на языке убийц родителей, сказал, что для него это невозможно, так как только на родном языке [первом – *Н.А.*] поэт говорит правду. На чужом языке поэт лжет [Целан 2008: 718].

Однако **переход билингвов на другой язык** не так редок, и он чаще всего **маркирован более престижным статусом языка и литературной традиции на нем.** В советское время поэты-билингвы из национальных республик, пишущие на национальных языках, тем не менее в качестве преимущественного поэтического языка выбирали русский, т.е. переходили на язык титульной нации. Среди них Олжас Сулейменов (казахско-русский билингв), Дондок Улзытуев (бурятско-русский билингв), Равиль Бухараев (татарско-русский билингв) и др. Самой характерной здесь является фигура Г. Айги, родным языком которого был чувашский, а основным поэтическим – русский, причем перейти на русский язык как основной поэтический посоветовал молодому поэту Б. Пастернак. Напротив, в XXI веке в бывших советских республиках остро встает проблема идентичности, растет престиж на-

259

циональных языков, и, несмотря на то, что родным (первым) языком многих поэтов-билингвов был русский, для поэтической практики они выбирают национальные языки. Характерным примером является выбор украинского в качестве языка своей поэзии известным поэтом С. Жаданом. Аналогичный процесс можно наблюдать среди испано-каталанских билингвов: так, П. Джимферрер, начинавший как испанский поэт, в 70-е годы переходит на национальный язык – каталанский: «Выбор каталанского как основного языка поэтического творчества может рассматриваться как средство целевой адресации, использование которого оставляет носителей испанского языка и других возможных адресатов, не владеющих каталанским, за рамками коммуникации. В то же время Джимферрер продолжает использовать испанский язык, но только в прозаических произведениях» [Бочавер 2015: 323].

**Непереход на титульный язык как поэтический** в условиях эмиграции, задача сохранения родного языка в иноязычном окружении и восприятие поэтической практики как инструмента этого сохранения **характерны для поэзии русскоязычной диаспоры** (И. Бродский, П. Барскова, О. Юрьев, О. Мартынова). Хотя встречаются отдельные случаи поэтов русского происхождения, которые выбирают в качестве поэтического языка

английский (Е. Осташевский, М. Янкелевич, Е. Туровски), случаи полного поэтического билингвизма – Гали-Дана Зингер (иврит-русский)), а также поэты, перешедшие на английский (Филипп Николаев). Напротив, мексиканцы-эмигранты в США чаще переходят на английский, так как у них более остро стоит проблема угнетения по национально-языковому принципу. Кроме того, многие мексиканские поэты-билингвы уже родились в Америке, и испанский для них это *heritage language*, который обладает более низким социальным статусом, чем английский.

## 2. Поэтика надъязыка у поэтов-билингвов. Слова-шифтеры, «слова трансфера»

Даже если билингв выбирает один язык в качестве поэтического, всё равно представляется возможность реконструировать некоторые когнитивные особенности поэтического мышления, характерные именно для поэтов-билингвов. Прежде всего, это **появление некоторых слов (слов-шифтеров, слов трансфера) в контекстах, указывающих на возможность поэтического мышления в пространстве трансфера, перехода от языка к языку без использования непосредственных техник code-switching.**

260

Именно стремлением поместить русское языковое сознание в межъязыковое пространство, характерным для поэзии О. Мандельштама, объясняется появление целого ряда образов в его стихах. Например, когда поэт пишет *Фета жирный карандаш*, то эпитет *жирный* как будто повторяет фамилию *Фет* (*fett* по-немецки *жирный*). В другой строке О. Мандельштама неожиданное взаимодействие русских слов *блуд* и *кровь* объясняются через немецкий язык (*Blut* по-немецки *кровь*): *Есть блуд труда, и он у нас в крови* [Успенский 2014: 26]. Билингв Мандельштам использует слова, парящие между языками, обеспечивающие их наложение.

Билингвы часто обыгрывают характерные «**многоязычные**» слова, например, *роза* (*Rose*), которые возводят **преодоление границы языков и возможность одновременного присутствия в разных языках и между ними**. Такие слова служат шифтерами культурного трансфера. Характерно появление «слова трансфера» *роза* в названии книги Г. Айги «Child-and-Rose» (2003), написанного в латинице, при том, что русской книги с подобным названием не существует.

*Роза* – одно из тех слов, сходно звучащих во многих языках, которое, будучи словом универсального языка, не принадлежит ни одному национальному, взятому в отдельности. Именно поэтому это идеальное слово для билингва, оно нейтрализовано, оторвано от любой

национальной почвы и парит в межъязыковом пространстве, в то же время давая возможность наделять его в каждом новом тексте своим значением. **Подобное слово способно быть маркером обращения к поэту, пишущему на другом языке** (Ср. целановское стихотворение «Роза Никому» (“Die Niemand-Rose”, 1963 г.)) **и одновременно шифтером, переключающим в режим иноязычной вставки**, поэтому в стихотворении «Иная роза для Анри Мишо» абсолютно закономерно появление эпиграфа из французского поэта, которому адресовано стихотворение, по-французски: *Ensuite elle fut prise dans l’Oraque.*

Подобные слова-шифтеры могут обеспечивать не только двухсторонние, но и многосторонние отношения, что можно считать классическим трансфером. Стихотворению Айги «Поэту розы поэта» (К 40-летию К. Богатырёва) предпослан эпиграф из Рильке, процитированный по-немецки: *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust...* Образуется треугольник: русскоязычный поэт-чуваш Г. Айги, немецкоязычный Р.М. Рильке и переводчик К. Богатырёв. Роза открывает это пространство и поэтому может представать в образе окна, ведущего в том числе к тем языкам, где «роза» звучит по-другому, например, греческому: *где окна-розы — монологи Сафо / распахнуты тобою.*

261

В тексте поэта-билингва не просто предполагается возможность восприятия иностранного текста (иностранного слова) без перевода, но и формальный отрыв иностранного слова, служащего элементом трансфера, от принадлежности одному конкретному языку:

*поклон мой — праху-пению (сквозит з а р е й п р о щ а н ь я  
Religio-Народ и Слово-Сирость)*

Religio-Народ, написанное латиницей, безусловно, понятно читателю без отсылки к конкретному языку. Religio, *ōnis* – по-латыни женского рода, но латинский здесь не актуализируется, и для русского сознания окончание на «о» ассоциируется со средним родом, поэтому поэт добивается нейтрализации изначального рода, чему способствует и параллельная конструкция со словом «слово» (*Religio-Народ* и *Слово-Сирость*); возникает приоритет зрительного восприятия, и слово в результате отрывается от конкретной языковой принадлежности. Это характерный для Г. Айги приём, когда слово иконизируется, превращаясь в иероглиф, существует в междуязыковом пространстве, как бы не относясь ни к одному национальному языку. Поэтика Г. Айги подразумевает приведение к общезыковому, но не через конструирование искусственного универсального языка, а через

угадывание некоего праязыка, языкового гула, подобного надъязыку до вавилонского столпотворения.

Создаваемый образ идеального языка (надъязыка) предполагает не только возможный выход к любым языкам через их визуальную и аудиосоставляющую, но и абсолютную коммуницируемость любого невыразимого<sup>5</sup>.

**Поэту-билингву, использующему слова-шифтеры, удаётся обеспечить органичное и одновременно остранённое бытование иностранных слов в стихотворении, их иконичность и коммуницируемость.**

### 3. Концептуализация грамматических категорий в поэзии билингва

Традиционный способ рассмотрения проявления билингвизма на грамматическом уровне заключался в обнаружении влияния конструкций родного языка на усвоенный и обратно, в сознательной и бессоз-

262

нательной интерференции, то есть в модальности языковой несвободы. Очевидным в процессе обучения детей-билингвов стало и их более развитое аналитическое мышление на уровне грамматики по сравнению с детьми-монолингвами [Ritchie, Bhatia 2006: 581].

**Определенные преимущества межъязыкового мышления билингва, пишущего по-русски, прослеживаются, прежде всего, в концептуализации категорий рода и падежа.**

На примере поэзии Г. Айги можно проследить **отличия в падежной дистрибуции абстрактных существительных в русских текстах поэта-билингва.** Как видно из таблицы, поэзия Айги демонстрирует резкое несовпадение по частотности винительного (9%) и творительного (22 %) как по сравнению с поэтами Серебряного века, так и с поэтами-современниками.

	<b>Им.</b>	<b>Род.</b>	<b>Дат.</b>	<b>Вин.</b>	<b>Тв.</b>	<b>Пр.</b>
Блок	46%	17%	2%	23%	7%	5%
Каменский	31%	23%	3%	23%	15%	5%
Гумилев	38%	22%	7%	19%	13%	6%
Найман	42%	17%	3%	28%	4%	7%
Холин	32%	21%	7%	18%	7%	7%
Пригов	27%	31%	8%	21%	7%	4%
Парщиков	35%	19%	5%	22%	9%	9%
Драгомошенок	38%	21%	4%	23%	7%	7%
о						
<b>Айги</b>	<b>39%</b>	<b>19%</b>	<b>2%</b>	<b>9%</b>	<b>22%</b>	<b>9%</b>

<sup>5</sup> См. [Хузангай 2006: 116-124].



Если минимизация В.п. имён на «-ость» объясняется отказом от типичных речевых (разговорных) клише, деидиоматизацией и предпочтением свободной сочетаемости абстрактных существительных, то творительные падежи существительных, напротив, крайне частотные для Г. Айги, выполняют функцию нейтрализации субъекта. В пантеистической поэтике то «я», которое раньше называлось лирическим субъектом, не отрицается, а растворяется. Апологию творительного падежа можно рассматривать как нейтрализацию категории падежа как таковой, так как конструкция с творительным тяготеет к занятию некоего независимого места в высказывании, например, *в комнате рядом — тот / топотом / легоньким / по полу*, где *топотом* вообще перестаёт мыслиться как существительное. **Падежная дистрибуция позволяет увидеть в поэтическом билингвизме возможность освобождения от когнитивного диктата конструкции как таковой или диктата парадигмы.**

263

**Билингвизм предполагает не столько намеренную борьбу с «решеткой языка» (преодоление конструкций, заданных оппозиций), а изначально иной уровень свободы от языка, от его идиоматичности и клишированности, хотя сознательная борьба, безусловно, тоже может входить в поэтическую стратегию билингва<sup>6</sup>. Здесь совпадают когнитивные особенности билингва, аналитизм его грамматической рефлексии и задачи авангардной поэтики.**

**Отличия в дистрибуции рода** не менее очевидны. В целом концентрация существительных среднего рода в текстах билингва Айги больше не только узуальной, но и внутривоэтической. Например, в стихотворении «Заря: шиповник в цвету» из 35 слов (не считая союзов и предлогов) 17 представляют собой формы существительных, прилагательных и субстантивов среднего рода.

В языках с выраженной родовой оппозицией явно ограничение на степень концептуализации рода. Концептуализация рода с неизбежностью ведет к антропоморфному видению в мифологическом или ироническом вариантах. Более того, родовая оппозиция мыслится как оппозиция именно мужского и женского рода, а не мужского и среднего или среднего и женского, а средний род вообще теряет возможность формировать какие-либо оппозиции. Эту проблему можно сравнить с трудностями переводческой практики, где, по Р.О. Якобсону, больше всего переводчику мешает не отсутствие каких-либо категорий, а наличие «лишних» категорий [Якобсон 1978].

---

<sup>6</sup> Билингв Г. Айги соединяет слова в дефисные комплексы, похожие на хайдеггеровские, но при этом Айги не расчленяет слова и для него не так важна их внутренняя форма, он не замечает идиомы, не работает на уровне идиом.

**В поэтике билингва становится возможным оторвать категорию рода от семантики пола** и тем самым избежать антропоморфной образности по заданной фольклорной модели (в которой средний род Солнце переосмыслен как мужской, например, у Ф. Сологуба: «... *пришли лучи к Солнцу, разбирают себе подорожные... Поймал Солнце одного лучишку за волосенки, говорит...*»). В результате, если мужской род и употребляется вместе со средним, то это может быть абстрактное существительное *Смысл-Солнце*, нейтральное к семантике пола и никаким образом не ведущее к персонификации. **Русский средний род концептуализируется в поэтике билингва как нечто вне пола, но и, что не менее важно, вне одушевленности.** Уточним, что речь идет не о превращении одушевленного в неодушевленное, а об абсолютной нейтрализации оппозиции «одушевленное / неодушевленное». **В резуль-**

264

**тате антропоморфное мифологическое видение мира заменяется пантеистическим.**

Еще более интересна модель итеративной нейтрализации антропоморфной семантики без родового перехода, то есть модель «такое умное Солнце – ТАКОЕ». Эта модель демонстрирует обратное фольклору движение, не от среднего к мужскому или женскому, а от среднего зависимого к среднему абсолютному. Можно даже сказать, что таким образом реализуется некая апология среднего рода: *отцвела земляника // отзвучала безлюдно вечерня лесная // и осталось такое смотрящее умное Солнце // ТАКОЕ ОСТАЛОСЬ.*

В традиционной поэтике основная линия семантизации рода в паре «средний род / мужской род» предполагает преодоление этой оппозиции, элиминирование среднего рода и возврат привычной оппозиции «мужской род / женский род». В русском языке это особенно легко достижимо в таких омонимичных формах, как *к нему, от него, с ним*, то есть во всех формах косвенных падежей местоимения *оно*: «Исключительно значимым становится факт омонимии косвенных падежей форм у местоимений “он” и “оно”»: такие формы в контексте антропоморфизации становятся средством суггестивной маскулинизации Солнца» [Гин 1992: 105]. В минимальном контексте «Солнце – я о нем все время думала» косвенный падеж *о нем* в сочетании с женским родом глагола предполагает безусловную персонификацию. **Минимальные контексты (особенно выразительные в позиции заглавия) способны выражать идею совпадения мужского и среднего рода при нейтрализации мужского рода.** В заглавии стихотворения «И: ОБ УХОДЯЩЕМ» предложный падеж позволяет воспринимать субъект как «уходящий» и «уходящее» одновременно. Интересно, что философы также рефлексировали над необязательностью семантизации языковой оппозиции мужского и среднего рода для формирования

философского текста. Так, С. Франк говорит о том, что в русском языке не хватает грамматической формы, которая бы одновременно выражала идею «Непостижимый» и «Непостижимое»: «*Непостижимое* есть вместе с тем и *Непостижимый*. И только по бедности языка, не знающего особой флексии для *всеобъемлющего* и *всеопределяющего* характера той реальности, которая здесь преподносится нашей мысли, *мы вынуждены делать выбор между одной из двух флексий*, применяемых для обозначения двух привычных нам родов бытия...» [Франк 1990: 485]. Проведем мини-эксперимент, рассмотрим следующий контекст:

*и свет не открывается  
смотрящего всегда!*

265

Если рассматривать этот контекст отдельно, то по умолчанию можно сказать, что *смотрящего* относится к агенсу, и, соответственно, это мужской род (тот, кто смотрит), однако поместим это высказывание в контекст целого стихотворения, и оказывается, что первоначально *смотрящее* задается средним родом, а далее, благодаря формам косвенного падежа, Г. Айги удается реализовать то самое единство мужского и среднего рода, Бога и божества (по модели *Непостижимый* = *Непостижимое*): *смотрящее // всегда перестает: // и день! и мир! // единственное есть // непрекращающее – // по его ли облику // душа скользит: // как прах! – // и свет не открывается // смотрящего всегда!*

В поэзии билингва Айги обращают на себя внимание **неконвенциональные конструкции, демонстрирующие предельное рассогласование по роду**, которое тем не менее невозможно приравнять к языковой ошибке<sup>7</sup>: *пусть – так поют ся! это наше счастье // что так их можем представлять! – // но есть – не только представляемое: // есть светлое о д и н – в любой поляне: // как важно это для меня! – // то рода с в е т (одно и то же гласное: // поет – во всех местах в лесу // его один и тот же Бог)*. Намеренное рассогласование *есть светлое о д и н* не преследует цель подчеркнуть «неправильность»

---

<sup>7</sup> Часто ошибка билингва именно в согласовании по роду обыгрывается, в том числе поэтами. Так, С. Завьялов подчёркивает этничность высказывания. Завьялов по национальности мордвин, родным языком которого является русский, а не мордовский. Двухязычие Завьялова – это, скорее, принимаемая намеренно форма идентичности. В своем письме Завьялов объясняет несогласование по роду имитацией типичной языковой ошибки: «в этом цикле имитируется речь мордвина, едва владеющего русским языком». Метаязыковая рефлексия поэта направлена, скорее, на социальный аспект колониальной ситуации двухязычия, в котором русский язык предстает в образе языка принуждающего. Поэт превращает «ошибки» в художественный прием: *январский солнце, как-то что ли черный, солнце садиться: пустынно // голубой рассвет // и январский солнце // как-то что ли черный // Опустать // ... // (язык : он – забыть!) // Солнце садиться. А. Скидан справедливо замечает, что «... в отличие от Завьялова, Айги не превращает двухязычие и миноритарность в творческий принцип, в стратегию, не стремится к созданию этнопоэтики...» [Скидан 2013: 39].*

(этничность) высказывания. Это некая надязыковая конструкция, которую по отношению к русскому языку можно считать семантико-грамматическим окказионализмом. Если в фольклорных текстах нейтрализация оппозиции «средний род / мужской род» вела к превращению среднего рода в мужской (персонификации), то у Айги видим обратное движение – осуществляется переход не от среднего рода к мужскому, а от мужского к среднему.

266

Мужской род оказывается подчиненным среднему, *один* одновременно воспринимается как единое (как Оно и как Он). В результате конструкция *есть светлое один* делает возможным поэтически решить давнюю теологическую проблему: раскрыть тему сакрального неоплатонистически, вне обязательной привязки к маскулинному божеству, но и не сводя сакральное к чистому пантеизму.

В какой-то степени, конечно, можно рационалистически трактовать *светлое один* и как подобие цитируемой чужой речи в своей, то есть как конструкцию с репрезентируемой речью [Светашова 2009]. В пользу подобной интерпретации могла бы свидетельствовать графика текста: *один* дано при помощи разрядки, а для конструкции с репрезентируемой речью тоже характерно выделение курсивом или кавычками. Эти конструкции вводят чужую речь при помощи адъективов среднего рода, характеризующих принадлежность чужой речи – *твое прости* или характер произнесения или звучания – *громкое, хриплое, едва слышимое и т.д.* У Г. Айги это могла бы быть речь, реально слышимая в своей как голос (светлый голос), тем более что голос и гласное являются ключевыми словами текста (*светлое* в этом случае выступает как синоним *гласного*, то и другое – как предикаты высшего голоса). Это некий «псевдоподхват» чужой речи – того (того голоса), что слышится в мире. Подобная интерпретация уменьшала бы степень ненормативности видимого родового рассогласования. Однако и в этом случае семантика конструкции все равно отражала бы то же пантеистическое мышление, при котором «Я» определяется опосредованно через мир (у Айги «Я» конструируется через «Другого» – но «Другой» и «мир» идентичны). Необходимо заметить, что одна трактовка не исключает другую: хотя первая (переход от мужского рода к среднему) нам кажется предпочтительнее, в нелинейном тексте Айги возможно и наложение двух и более конструкций.

**Снятие привычных родовых оппозиций у Г. Айги дает возможность снятия запрета на уровни абстрагирования.** Выстраивается иерархия – средний род стоит выше мужского и женского – благодаря абстрагирующей потенции среднего рода.

**Билингвизм позволяет по-новому концептуализировать категорию, отсутствующую в родном языке.** Билингвизм позволяет оторвать саму категорию и

превратить ее в некое умозрение, абстракцию. Интересно, что еще Л.В. Щерба говорил о том, что для билингва при контрастивном двуязычии возможно «освобождение мысли из плена слова» [Щерба 1974: 317].

Если развивать идею о принуждении языка под влиянием взаимодействия с языком неродственной структуры, то «принуждение» одновременно является и поиском потенциальности.

267

**Высокая способность к абстрагированию у билингва может найти отражение и в количестве и роли абстрактных существительных в тексте.** Так, количество абстрактных существительных (на -ость) в русской поэзии Г. Айги самое высокое за всю историю русской поэзии: 110 на 10000 (Ср. А. Блок 46, А. Ахматова 28, М. Цветаева 49, В. Маяковский 39, А. Парщикова 42, Д.А. Пригов 37) [Баймуратова 2012: 207], что примерно в три раза превышает средний показатель в русской поэзии XX в. В какой-то степени поэзия билингва на усвоенном языке сродни абстрактному искусству, а искусство формализации на чужом языке даже более выигрышно.

**Язык большого поэта-билингва обладает более высокой не только по отношению к общеупотребительному языку, но и по отношению к языку поэзии своего времени потенциальной абстрагированием.**

Мышление билингва способно обеспечить **операцию нейтрализации первого или второго языка как некую стадию перехода к надъязыку.** Принцип нейтрализации проявляется в сглаживании грамматических категорий, лёгких частеречных трансформациях, редукции личных форм глагола, приоритете среднего рода, деепричастий и т.д. Так, в характерном нейтральном микротексте Г. Айги *что-то всегда: // называясь «такое»* отсутствуют личные формы глаголов, падежные формы существительных мужского или женского рода; он состоит из местоимений, в том числе превращённых в существительные среднего рода, наречия и деепричастия.

Поэт-билингв способен достичь частеречной нейтрализации (нейтрализации различий между частями речи) и добивается приобретения словом пластичности иероглифа, благодаря чему слова (наречия, слова категории состояния), оканчивающиеся на «о», становятся похожими на существительные среднего (нейтрального) рода. Например, как показатель среднего рода может восприниматься «о» в *далеко*:

*и лишь сознание где-то сплавом ангельским  
над тенью здесь затерянной —*

иное

далеко

**Частеречная принадлежность подобных слов нейтрализуется**, и на первый план выступает **визуальная информация**, благодаря чему текст частично иконизируется. Это уже шаг к надъязыку, сни-

268

мающему запреты на абстрагирование и допускающему реализацию максимального количества валентностей у каждого слова, не сдерживаемого привычными категориями. Билингвизм поэта в какой-то степени может рассматриваться как процедура создания языка заново.

#### **4. Поэтический билингвизм и гипотеза о языковой организации билингва. Субъект текста поэта-билингва**

Существуют разные гипотезы языковой организации билингва: языковую организацию билингва можно рассматривать как единый склад (stock) с разными, порой разнородными элементами или, напротив, видеть сосуществование двух языков как двух независимых систем, порой вступающих друг с другом в некоторые отношения. Если спроецировать этот вопрос на поэтический билингвизм, то необходимо обратиться как к разности/консистентности поэтик на двух языках, так и к конструированию субъекта поэтического текста (субъективации). Под термином *субъективация* я имею в виду в том числе возможность конструирования внутритекстового субъекта читателем и те средства, которые способствуют реализации этой возможности. Субъект возникает во время чтения конкретного стихотворения, с одной стороны, и не существует за его пределами, а с другой стороны, в его конструировании поэт принимает активное участие, что позволяет исследователю реконструировать следы этого участия.

Особый интерес представляет билингвизм великого португальского поэта Ф. Пессоа (1888-1935), оставившего огромный корпус поэтических текстов как на португальском, так и на английском языках. Несмотря на то, что в Португалии на протяжении всей истории были тесные контакты с Англией, именно Ф. Пессоа представляет единственный чистый случай португало-английского поэтического билингвизма. Ф. Пессоа можно по праву считать одним из самых известных билингвов в истории мировой поэзии.

Поэтический билингвизм всегда обусловлен биографией, **разностью биографического опыта, на основе которой формируется разность поэтического существования в пространстве того или иного языка.** Ф. Пессоа родился в Португалии, вырос в Южной

Африке, и с момента возвращения в 1905 г. в Лиссабон он не принадлежит полностью ни к одной культуре – ни к португальской, ни к английской, он везде себя чувствует экспатом. Тот английский мир, который усваивает Пессоа, – с одной стороны, чисто книжный, а с другой – колони-

269

альный; и то и другое не даёт возможности обрести собственно английскую идентичность, почувствовать английское как своё. Когда в 1918 г. он пишет и публикует свои английские стихи, британская критика отмечает, что в этой поэзии изобилуют «ультрашекспировские шекспиризмы». Очень часто цитируемая фраза Пессоа, причём часто цитируемая вне контекста: «Моя Родина – это португальский язык», поэт как будто однозначно отдаёт предпочтение родному (материнскому) языку по сравнению с любыми усвоенными. Но если посмотреть на контекст, то Пессоа уточняет свое высказывание: его не очень обеспокоило бы, если бы захватили Португалию как страну, но, с другой стороны, он на самом деле ненавидит, когда плохо говорят по-португальски, игнорируя синтаксис или орфографию [Pessoa 2010: 326].

Ф. Пессоа выступал под большим количеством гетеронимов, основные это – Альберто Каэйро, Алваро де Кампуш, «лично Пессоа» и Рикардо Рейс, каждому из которых соответствует самостоятельный поэтический стиль (от рафинированного эстетизма Рикардо Рейса до радикального авангарда билингва Алваро де Кампуша) и отдельная сконструированная личность с собственной биографией и социально-культурной идентичностью. Необходимо уточнить принципиальное отличие гетеронима от псевдонима: псевдоним ориентирован на смерть или бессмертие, то есть здесь реализуется сразу антитеза собственной временности и вечности псевдонима, то есть реальная и литературная жизнь разводятся по принципу смертность/бессмертие: псевдоним остаётся жить, когда умирает живой поэт. Гетероним, наделённый собственной биографией, может быть смертен, он может умереть гораздо раньше, чем автор. Таким образом, автора как такового нет, он превращается в одного из своих гетеронимов, которые призваны разобрать личность, уничтожить само понятие личности. Как невозможно собрать множественный субъект отдельного произведения, например, «Морской оды», в единый конструкт, так и сумма всех гетеронимов поэта не способна смоделировать целого «Пессоа» («лично Пессоа» – такой же гетероним, как и остальные), поэтому, строго говоря, использование фамилии Пессоа как автора текста(-тов) нельзя считать полностью корректным.

**При постановке вопроса о билингвизме возникает кажущаяся неизбежной проблема идентичности, и гетеронимию Ф. Пессоа можно рассматривать под этим углом: гетеронимы – это остроумный способ избежать приоритетной идентификации в связи с**

тем или иным языком, то есть постановки вопроса о том, говоря на каком языке, субъект оказывается тождественен сам себе. Таким образом, билингвизм тесно связан с субъективацией.

270

Случай Ф. Пессоа убедительно показывает **связь билингвизма и множественной субъективации** (гетеронимии). Множественность субъекта воплощается в неопределенности и транзитивности *я* и *мы*, *мы* и *вы*<sup>8</sup>. Противоречивая субъективация не разворачивается в тексте как бинарная оппозиция, что не позволяет смоделировать субъект как непротиворечивое целое. Субъект не только отказывается от самоидентификации – социальной, возрастной, национальной, половой, но и настаивает на невозможности идентификации единого субъекта по его поэтике и языку. Каждая часть души (термин Пессоа) в конструкции множественного субъекта может быть временно связана с каким-то определённым языком, и в этом смысле билингвизм (или трилингвизм) даёт дополнительные возможности этих случайных комбинаций. В то же время какой-либо язык неоднозначно привязан к какому-либо персонажу. Это особенно легко проследить на примере французского. Французский не занимает такого места в творчестве Ф. Пессоа, как английский. Пессоа писал по-французски в течение ограниченного времени, и французский был почти всецело зарезервирован за его гетеронимом Жаном Сеулем де Мелюретом. Поздний Пессоа замечает, что как-то встретил фрагменты, написанные по-французски, но вот уже прошло пятнадцать лет, и с тех пор он читает по-французски так же, как и читал, но он видит, что фрагменты написаны человеком, свободно владеющим французским, так, как он теперь уже этим не владеет, то есть поздний Пессоа заменил кем-то другим в себе себя владеющего французским.

**Разные языки поэзии билингва часто соотносимы с разной поэтикой.** Таким образом, лингвопоэтический подход к билингвизму уподобляет переход от языка к языку переходу от идиостиля к идиостилю. Аналогично чувашский Г. Айги – традиционный поэт, пишущий в рифму, а русский Г. Айги – поэт-авангардист.

Несмотря на разность конструирования субъекта поэтом-билингвом и разность реализации принципа множественной субъективации, прежде всего в случае написания текстов билингвом на разных языках, речь идёт не просто о разности поэтик, так как это могло бы частично объясняться встроенностью в определённый литературный контекст (как в случае иврит-идиш), **но и о различии дискурсивных практик и коммуникативных ситуаций, в которые попадает субъект, говорящий не на одном языке.** То есть, разность

---

8 Подробнее см. [Азарова 2014].



поэтик непосредственным образом связана с конструированием субъекта, а не только с литературной традицией.

271

**Модель культурного трансфера работает не только внутри художественного текста, но и становится применимой к самому конструкту личности билингва**, например, к «Пессоа». Фамилия Pessoa писалась с сиркунфлексом, который поэт намеренно снимет (фамилия будет писаться Pessoa), когда он превратится из просто португальца в великого писателя, и это снятие диакритического знака с фамилии можно рассматривать так же, как знак превращения фамилии во что-то иное, то, чем фамилия одновременно является и не является, превращением родового имени в некую персону, маску, имя кого-то другого, или любого другого, вне языковой идентификации.

Ф. Пессоа придавал особую важность **трансформации собственной личности**. В когнитивном смысле **гетеронимию и билингвизм Пессоа в рамках его теории можно воспринимать как некую медиумность, способность человека мыслить «средним арифметическим» ряда языков**.

В отличие от «чистых поэтов» множественная субъективация легендарного мексиканского субкоманданте Маркоса, левого радикального писателя и философа, главного идеолога и пропагандиста Сапатистской армии национального освобождения, поднявшей индейское восстание в 1994 году в мексиканском штате Чьяпас, не создается чисто текстуально, а вызывает интерес и вне литературной ситуации. Поэзия «органического интеллектуала» Маркоса отличается насыщенной интертекстуальностью, а любимым автором, безусловно, выступает Ф. Пессоа (причем в равной степени его испанские и английские стихотворения)<sup>9</sup>. Маркос наследует как гетеронимию, так и **поэтический билингвизм, ведущий к более широкому культурному трансферу – процессу множественного «двойного перевода» с языка индейской культуры на западный язык и обратно – со своего понятийного политического языка левых на концептуальный язык коренного населения, тоже свой**.

В некоторых случаях множественная субъективация, множественный субъект в современной ситуации может проецироваться на понятие мультикультурной и, соответственно, **мультиязыковой идентичности**. Этот смысл может приобретать **позиционирование субъекта между языками как невозможность принадлежать к какой-либо одной культуре, одному языку, невозможность укорениться в языке**.

272

---

<sup>9</sup> В качестве примера приведем эпитафию из английского стихотворения Пессоа к одной из глав книги Маркоса: *I am a fugitive, / Once I was born / They locked me up inside of me / But I left, / My soul searches for me / Through heels and valleys, / I hope my soul / Never finds me.*

Примером подобной субъективации может быть поэзия австрало-китайского поэта-билингва Оуян Юя. Китайская поэтическая традиция представляет собой настолько замкнутую, изолированную от внешней среды систему, что существование поэта «в пограничной зоне» двух культурных полей, в качестве одного из которых выступает китайская традиция, оказывается проблематичным. Билингвизм в современной китайской поэзии, несмотря на несравненно большую открытость поэта другим культурам, оказывается возможен прежде всего в формате взаимодействия с «периферийной» литературой – на языке «малых народов» (тибетцев, и, мяо). При этом проблема переключения кодов в ситуации многоязычия в ряде случаев оказывается снята.

При выстраивании своей мультикультурной идентичности поэт использует такие приёмы, как смешение двух языков в рамках одного поэтического текста, вплоть до их смешения внутри одной языковой единицы, а также введение в ткань произведения на одном языке единиц другого языка, которые будут осознаваться как чуждые, часто непонятные знаки, нуждающиеся в пояснении их поэтом [Дрейзис 2015]. В стихотворении «Две дороги» (“*Two Roads*”) обе страницы разворота книги включают китайский и английский языки, которые чередуются не только построчно, но и в рамках одной строки. Два парных стихотворения представляют собой размышление на тему произведения Роберта Фроста «Другая дорога» (“*The Road Not Taken*”), которое поощряет моноязычного читателя принять обе дороги (стихотворения), считывая китайские или английские слова, перескакивая с левой на правую страницу и обратно [Farrell 2013]. Таким образом поэт подчёркивает, что английский язык не является для субъекта родным, и предполагается, что субъект, как следствие, существует в полемически определяемых отношениях со своим адресатом немигрантом, но подчёркнутый билингвизм в качестве стилистической константы согласуется с опытом, который он описывает как неприкаянность, оторванность от «корней» (*rootlessness*) [Nicholl 2013: 1].

**Поэтический билингвизм в какой-то мере может прояснить ответ на вопрос, который долгое время задаётся при изучении билингвизма, а именно: какая из двух гипотез языковой организации билингва правильная – та, что рассматривает языковую организацию как единый склад (stock) с разными элементами, или та, что видит организацию двух языков как две независимые системы. Поэтический билингвизм, очевидно, говорит в пользу второй гипотезы, так как чаще всего два языка реализуются в двух поэтиках, более или менее независимых или по крайней мере стара-**

ющихся отличаться друг от друга. В этом смысле можно было бы рассматривать два языка в поэзии и как конструирование двух говорящих субъектов, то есть своеобразный вариант

лингвистической гетеронимии. Однако ставя вопрос о разной субъективации в случае поэтического билингвизма, нельзя сводить всё к упрощению, что разные субъекты – это разные роли, маски и т. д., хотя очевидно, что способ конструирования субъективности будет отличаться у одного автора на разных языках.

**В пользу того, что языковая организация билингва – это две системы, свидетельствует и то, что поэты-билингвы не любят быть переводчиками между своими двумя языками, а если это случается, то, как показывают исследования, поэтика перевода в корне отличается от поэтики оригинального творчества.** Переводческая практика поэтов-билингвов часто подразумевает перевод с третьего языка, как, например, Г. Айги переводил с французского на чувашский. Или если в переводе всё же задействованы два основных языка билингва, то речь всё равно не идёт о переводе собственных стихов: например, Ф. Пессоа переводит английских поэтов на португальский, но не переводит ни собственные английские стихи на португальский, ни португальские на английский, а Н. Скандиака, будучи переводчиком с русского на английский и с английского на русский, тем не менее не переводит свои стихи. Поэты-галисийцы или поэты-каталонцы, несмотря на билингвизм в узусе, предпочитают сами не создавать испанских вариантов текста. Поэты-билингвы, пишущие один и тот же текст на неродственных языках, как правило, признают оба своих текста оригинальными и стремятся писать на «чистом» языке, и в том и в другом случае избегая инкрустаций своего второго языка (например, Наталия Толедо (1968), мексиканская поэтесса, которая параллельно пишет на сапотек и на испанском). И именно поэтому немногочисленные известные случаи автопереводов представляют особый интерес для лингвиста и семиотика [Фещенко 2015].

## **5. Рутинные практики билингвов в поэтическом дискурсе. Хеджирование**

Билингвизм не есть что-то экстраординарное для билингвов (не-поэтов). Это по большей части само собой разумеющийся факт, вернее, обстоятельство их жизни, как еда, сон и т. д., то есть то, что может не рефлексироваться билингвом, если не затрагивает его социальный статус. Однако то же самое в поэтическом билингвизме невозможно **из-за**

274

**автореференциальности и автокоммуникативности поэтического текста** как его основополагающих свойств. Поэтому **естественный билингвизм неизбежно становится объектом рефлексии поэта-билингва** независимо от того, получает ли эта рефлексия непосредственное вербальное выражение.

С одной стороны, поэтический билингвизм позволяет пролить свет на спорные вопросы языковой организации билингвов, а с другой – **поэтический билингвизм демонстрирует превращение в художественный приём** не только особенности мышления билингвов (таких как абстрагирование), но и **их рутинные жизненные и речевые практики**.

По отношению к рутинным речевым практикам билингвов, находящим отражение в их поэтике на родном и усвоенном языке, можно использовать оппозиции «**чувственность, эмоциональность vs. ментальность**» и «**телесность vs. избегание телесности**». Возможно, в случае Ф. Пессоа можно применить простую оппозицию «думать на языке» и «чувствовать на языке», поэтому английский язык в метаязыковой рефлексии поэта мыслится как язык универсальный, всеобщий<sup>10</sup>. В молодости его ментальная жизнь проходит под знаком английского языка, но его мир чувств соотносится, скорее, с эмоционально-телесным пространством волшебных португальских сказок и народных песенок. Сам Ф. Пессоа говорил, что он использует английский как научный и общий язык, а португальский как литературный и частный [Pizarro 2013: 111]. Но, несмотря на то, что английский предстает как универсальный, он, будучи ментально «своим», парадоксальным образом не перестает быть телесно чужим. Билингвизм Пессоа позволяет ему установить различие между понятиями «думать на языке» и «ощущать на языке»; таким образом, оказывается, что **ментализация, формализация на втором языке для билингва предпочтительней**, в то время как «сенсационизм» (*sensacionismo* от порт. *sensacion* – ощущение) Пессоа более достижим на первом, португальском, материнском языке.

Так как для **поэзии на первом языке важна не только связь с эмоциональной стороной, но и с телесностью**, в этом смысле **когнитивно поэзия на первом языке менее свободна, чем поэзия на усвоенном языке билингва, которая, как правило, избегает телесности**. Поэзия на усвоенном языке, будучи более свободной от телес-

275

ности, может быть менее свободна в формальном отношении, но более свободна в когнитивном. Это легко иллюстрируется, с одной стороны, сенсационизмом Ф. Пессоа (поэзией на первом языке), а с другой – русскоязычной поэзией Айги, избегающей проявлений непосредственной телесности и, напротив, оперирующей свободно в ментальном поле.

Одной из самых характерных рутинных практик билингва является **code-switching, часто подразумевающее хеджирование**. Смешение языков (*code-switching*) часто

---

<sup>10</sup> Например, а «Морской оде»: *Dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas. Esse teu grito inglês, tornado universal no meu sangue* [Campos 2008: 38]  
*Этот твой крик английский, в моей крови ставший всеобщим* [Кампуш 2014: 212].

используется билингвами в практике хеджирования, то есть де-интенсификации табуированной (в том числе сакральной) информации или подачи её в размытом, неопределённом виде, в виде “sort of” («вроде»)<sup>11</sup>.

**Хеджирование – обнаружение себя в той области, о которой хочется молчать, в том числе сакральной.** Например, существует мнение, что английский был языком эзотерического выхода для Пессоа [Pasi 2001: 695].

**В поэтической практике не имеет большого значения, какой язык используется в практике хеджирования.** Если билингв пишет на титульном языке (на втором, усвоенном), то он может прибегать как к родному, так и к третьему языку для хеджирования, а если он пишет на родном языке, то хеджироваться информация может при помощи перехода на второй (усвоенный) язык.

**Иностранный язык**, который всегда говорит и не говорит, понятен и не понятен одновременно, **может быть эффективным способом вербализации молчания.** В стихотворении Г. Айги «Заря: в перерывах сна» это *небытие*, точнее *не-есть*, *ничто голоса* дано по-французски *néant de voix*: *где есмь как золотую пыль — // как обрамленье красное приснившееся книги: «néant de voix» — // от сердца высоко во сне над ним висящее — // о так сжигают есмь.*

Название стихотворения «Запись: аrophatic» Г. Айги можно воспринимать как своеобразную формулу перехода на другой язык: апофатика как отрицательное богословие в поэтике билингва предопределяет переход к иноязычной инкрустации. Стихотворение Айги «Запись: аrophatic» написано в 1976 году, и посвящение К.Б. указывает на убийство известного переводчика, друга поэта Константина Богаты-

276

рева. **Стратегия кодирования социально значимой (опасной) информации** также обуславливает маркирование посвящения только инициалами без расшифровки. Любопытно, что слово *arophatic*, записанное латиницей, в сознании читателя прямо не ассоциируется ни с одним иностранным языком: хотя формально *arophatic* в такой орфографии, как у Айги, это английское слово, но совершенно неочевидно, что поэт здесь имел в виду английский язык. Скорее всего, это некое слово, которое будучи понятным, относится ко всем языкам и ни к одному конкретно, а с другой стороны, написание латиницей позволяет достичь необходимой степени остранения. Надъязыковая латиница слова «*arophatic*» здесь выступает как способ кодирования запретной в разных смыслах – как социальной, так и сакральной тематики. В

---

<sup>11</sup> “LM/S serves an important function in hedging (e.g. taboo suppression, de-intensification, or a vague “sort of” expression). Although the formal and functional range of hedging is quite wide and both languages of a bilingual can contribute, the language which is allocated as the “they” code is often used for this purpose, particularly when hedging performs the function of taboo suppression” [Ritchie, Bhatia 2006: 346].

данном случае Г. Айги превращает в значимый художественный приём обычную практику билингов.

## 6. Поэзия билинга как прецедентный текст. Билингвизм как важная составляющая современного литературного процесса

В современной литературе билингвизм становится важной составляющей литературного процесса, причём это становится возможным не только благодаря распространению прецедентных текстов, но и благодаря значимости самой фигуры поэта-билинга. Поэтический билингвизм и теория космополитического национализма Ф. Пессоа могут служить моделью для создания поэтических текстов в новейшей литературе и моделью для новых культурных трансферов.

Билингвизм можно рассмотреть в свете оппозиции – «маргиналия vs. метрополия». В этом смысле можно противопоставить отношение Пессоа к английскому и испанскому языку, то, что принято называть космополитическим национализмом Ф. Пессоа [Brito 2013; Pérez López 2013].

До Америки в роли культурной метрополии по отношению к Португалии выступала Испания. Еще при жизни Ф. Пессоа сталкивался с характерным отношением метрополии и её литераторов к тексту из маргинальной страны. Великие современники-испанцы, например, М. де Унамуну, к которому не раз обращался Ф. Пессоа, не уделяли ему никакого внимания, оставляя его письма без ответа, а первым португальским поэтом считали отнюдь не Ф. Пессоа, а символиста Э. де Кастро. Любопытно, что в Испании для интродукции текста из соседней романской страны в качестве прецедентного требуется авторитетное

277

подтверждение из-за океана. Поэзию Кастро представил всемирно известный латиноамериканский поэт Рубен Дарио, пользовавшийся в Испании безусловным авторитетом, а Пессоа обретает прогрессивно растущую славу только начиная с 1962 г. после его перевода на испанский и представления нобелевским лауреатом Октавио Пасом<sup>12</sup>. Действительно, перевод на третий язык нередко служит инструментом культурного трансфера. В этой связи небезынтересна полемика Ф. Пессоа с М. Унамуну по поводу испанского языка. Пессоа оспаривает тезис культурной продуктивности португало-испанского или каталано-испанского билингвизма: если основываться на расширении аудитории, то тогда более эффективным, чем язык соседнего большого государства, оказывается английский язык и португало-английский билингвизм. Сам Ф. Пессоа, поэт из

---

<sup>12</sup> См. также подготовленное Пасом издание переводов Пессоа на испанский [Pessoa 1985].

маргинальной страны, мыслит маргиналию не только как прошлую, но и как будущую империю, в данном случае культурную. Поэт создает доктрину Пятой культурной империи (иберизм), базирующуюся на греко-романско-арабском культурном синтезе и европейско-атлантическом синтезе, а первым шагом в её основании должно стать создание новой философии и новой литературы. Космополитический национализм Ф. Пессоа подразумевает, что маргинал-националист (националист маргинальной страны), чтобы осуществить национальную идею, должен быть космополитом. Культура маргиналии формируется путем оригинальной переработки и синтеза импортируемых (заимствуемых) принципов, без чего она рискует превратиться в интеллектуальное ничто. С другой стороны, именно космополитизм дает поэту возможность заявить всемирно о существовании своей маргинальной страны и транслировать наработанный синтез в метрополию. Само билингвальное творчество Ф. Пессоа может служить доказательством этого тезиса. Поэтому **билингвизм можно рассматривать как важную составляющую литературного процесса.** И творчество Пессоа является убедительным доказательством **роли билингвизма в обретении поэтическим текстом статуса прецедентного.**

Существует огромное количество текстов Ф. Пессоа, которое хранится в его чемоданах, архивах, большей частью до сих пор не разобранных. И огромное количество английских книг в его библиотеке, свидетельствующее о том, что Ф. Пессоа, как и Х.Л. Борхес, был настоящим англоманом. До сих пор не существует полной уверенности в количестве текстов, написанных Пессоа по-английски, однако маргиналь-

278

ность Пессоа в англоязычной культуре подтверждается тем фактом, что на английском гораздо больше неизданных текстов, чем на португальском. По разным оценкам количество неизданных английских стихотворений колеблется от 1300 до 1500 [Pizarro 2013: 105]. Часть английских текстов была опубликована при жизни под общим названием English poems, но трудно было бы представить их публикацию в Англии.

Хотя **англоязычные стихи Ф. Пессоа** менее известны, само наличие их **в сознании англоязычных читателей позволяет им воспринимать текст перевода с португальского на английский как вариант оригинального текста.** Поэзия Пессоа становится прецедентным текстом не только для романской, но и для англоязычной литературы. В этом смысле очень показательным стихотворением А. Гинзберга «Salutations to Fernando Pessoa» (1988) – утверждение о том, что у него (Гинзберга) 25 книг, написанных по-английски (English books), а у Пессоа – только три. Это говорит о значимости при обретении статуса прецедентного текста самого факта наличия на то время хотя бы трех изданных поэтических книг, написанных билингвом на английском языке.

**Билингвизм Ф. Пессоа, его выход за пределы одного языка функционирует как модель прецедентного текста и прецедентного автора, что предполагает более высокую метаязыковую рефлексивность и наличие межъязыкового и метаязыкового сознания как такового. Текст билингва Ф. Пессоа имеет больше шансов стать эталонным в условиях глобальной культуры.**

По следам Ф. Пессоа написан целый ряд современных испанских текстов, так или иначе использующих в своей структуре иноязычные инкрустации. Характерно, что взаимодействие с поэтом, пишущим на близкородственном языке (португальском), идет через английский. **Многоязычие** и даже цитата из Стивенсона **выступает как критерий опознаваемости прецедентного текста** Пессоа. Шифтерами опознаваемости текста Ф. Пессоа становятся стивенсоновские образы пиратов и интерпретируемая Пессоа песенка о бутылке рома, например, у Фелипе Бенитес Рейеса (рожд. 1960), воображающего ситуацию спора Овидия с Кафкой о настоящей идентичности Алваро де Кампуша и одновременно макаронически рифмующего фамилию *Stevenson* с *sueños* и *sinistra*. У Леопольдо Мария Панеро (1948-2014) модель билингвизма приобретает антинационалистическую направленность против франкистского имперского диктата самодостаточности одного национального языка. В этом случае тенденция создания некоего надъязыка при помощи межъязыкового взаимодействия преследует цель преодоления диктата родной языковой картины мира, а Пессоа традиционно опо-

279

знается по англоязычным вставкам из Стивенсона: (*Me digo que soy Pessoa, como Pessoa era Álvaro de Campos*); // *Escribir en España no es llorar, es beber, // es beber la rabia del que no se resigna // a morir en las esquinas, es beber y mal // decir, blasfemar contra España // contra este país sin dioses pero con // estatuas de dioses... // «Fifteen men on the Dead Man's Chest // Fifteen men on the Dead Man's Chest // Yahoo<sup>13</sup>! // And a bottle of rum!»*

## **7. Билингвизм и адресация. Адресация естественного и культурного билингвизма**

Проблема билингвизма и адресации ярче всего раскрывается на примере поэтического испано-английского билингвизма мексиканцев в двух его вариантах: **англо-испанского билингвизма мексиканских эмигрантов в США (естественный билингвизм) и испано-**

---

<sup>13</sup> Панеро модифицирует *Yo-ho-ho* Пессоа как *Yahoo*, но и компания *Yahoo* тоже названа вслед за Свифтом (так у него называлась раса грубых, тупых, человекообразных существ).



### **английского билингвизма современных поэтов Мексики (культурный билингвизм).**

Англо-испанский билингвизм в литературе и в поэзии развивался в 60-е годы в особом социальном контексте, связанном с борьбой за права иммигрантов, так называемым движением Чикано [Simon Rodriguez 2015; Rosales 1997]. [Lipski 2008] отмечает, что рост количества случаев переключения между испанским и английским в драматургии, прозе и поэзии возрастает именно в 1970-е гг. (Aluristo, Tato Laviera, Roberto Fernández, Rolando Hinojoso, Rodolfo Gonzalez), именно к началу 70-х билингвизм стал осознаваться как «репрезентация индивидуального и коллективного опыта мексиканцев, переехавших в США» [Toribio 2015: 540]. Поэзия Чикано постоянно обращается к смене кодов, что позволяет более детально рассмотреть роль переключения между языками [Torres 2007]. В [Villanueva 2000] кратко освещена история многоязычия в Мексике и США. Автор бегло переходит от текстов XVI в., где в испанский текст вкраплены слова языка науатль или кечуа, к более современным текстам, где сосуществуют в разных формах испанский и английский, противопоставляя эти случаи естественного билингвизма культурному многоязычию, встречающемуся у Э. Паунда или Т.С. Элиота. Противопоставление это, с одной стороны, хорошо сочетается с оппозицией, используемой в общих исследованиях по билингвизму (bilingual by nature vs. bilingual by choice [Raguenaud

280

2009; Cohen 1999; Schecter, Sharken-Taboada, Bayley 1996]); с другой стороны, строгое разделение явлений, которые можно наблюдать в поэзии Чикано, и языковых гибридов у Э. Паунда и Т.С. Элиота не вполне уместно, так как современные поэты могут сочетать естественное и «эстетизированное» многоязычие, а их поэтическая практика может пониматься сейчас как легитимная благодаря тому, что воспринимается на фоне существующей поэтической традиции. К сходным выводам приходят [Mendieta-Lombardo, Cintron 1995], при анализе поэзии Чикано они предлагают различать маркированное и немаркированное переключение между языками; как маркированное они рассматривают внедрение в английский текст испанских слов, обладающих особой «культурной нагруженностью» (culturally loaded) [Ibid: 565].

Таким образом, Чикано **разрабатывают свой поэтический язык, активно используя средства английского и испанского языков и превращая переключение между ними (code-switching) в художественный приём.** Важно отметить, что английский язык при этом нередко существенно отклоняется от литературной нормы, а деформация английского языка в авторской стратегии служит одной из форм социального сопротивления. Создание собственной модели языка и билингвальной поэтики становится средством самоутверждения

Чикано как особой социальной группы, см. также [Ch'ien 2004; Vaca 2009; Ashcroft 2009; Martinez 2009].

Аналогичную стратегию можно проследить у уже упоминавшегося австрало-китайского поэта Оуян Юя, который в билингвальных англо-китайских текстах использует нарочито деформированный английский синтаксис (например, неконвенциональное сочетание субъекта и предиката) как средство социального протеста иммигранта и предъявления особой когнитивной рамки осмысления мира билингвом.

Необходимо отметить, что отдельные случаи использования особого формата многоязычного текста не как стилистического приёма, а как способа предъявления идентичности билингва (трилингва) встречаются уже в Средневековье, ср., например, трехязычное стихотворение Иегуды Альхаризи (1170-1235), первая треть каждой строки которого – на иврите, вторая – на арабском, третья – на арамейском языках [см. Парижский 2015: 222].

Поэт, творящий в ситуации естественного билингвизма, **осознает билингвизм как личную (жизненную, экзистенциальную) проблему (опыт)**. Поэт **выстраивает некие новые когнитивные рамки, которые предполагают установление отношений между языками заново**, т.е. каждый раз это личностный акт, **каждый раз это новый**

281

**когнитивный акт, а его письмо – это способ предъявления социуму новых когнитивных рамок, с которыми социум обязан считаться**. Таким образом осознаётся возможность поэта влиять не только на литературный процесс, но и на социальную ситуацию. В этом смысле поэзия становится инструментом для предъявления личного социального опыта. Но с другой стороны, именно благодаря ориентации на адресата и осознанию задачи заранее (до начала творческого процесса) **двуязычная поэзия билингвов** в некоторой степени **сближается** с прикладной поэзией, то есть **поэзией, рассчитанной на определенную целевую аудиторию** [Поэзия. Учебник 2016]. Основная задача прикладной поэзии – быть понятной своему адресату и воздействовать на него. Наличие строго определенного адресата отличает прикладную поэзию от собственно поэзии, которая обращена к любому человеку, способному ее воспринимать.

Несмотря на явное отличие культурного билингвизма от естественного, **преимущественное использование техники code-switching** может свидетельствовать о том, что и в поэзии культурных билингвов **проблема адресации играет определяющую роль** в коммуникативном аспекте. Частично переходя на чужой язык или используя технику “code-switching”, поэт следует стратегии приближения к целевой аудитории, в случае мексиканской поэзии внутри Мексики — это расчёт на иноязычную (англоязычную) аудиторию в США,

что, как правило, подразумевает **упрощение семантической составляющей текста и акцентирование его перформативной составляющей.**

Для малых национальных поэзий (например, в скандинавских странах), стремящихся быть известными не только своей, но и англоязычной аудитории за пределами своих стран, характерно **создание асемантических межъязыковых текстов по типу зауми или глоссолалии** и их мастерское исполнение поэтами. В испаноязычном ареале подобные тексты активно развиваются в Мексике как в культуре, которая находится в сильном взаимодействии с американской как своеобразный вариант перехода на английский в рамках испанского. Этот прием может стать текстообразующим, то есть служить своеобразной визитной карточкой поэтики и определять **движение в сторону саунд-поэзии**, например, в поэзии Кристины Ривера Гарса (1964), многие композиции которой состоят почти исключительно из фонически структурированных географических названий: *Tijuana – San Ysidro / Tecate – / La Rumorosa – / Mexicali – Calexico / – Winterheaven / – Somerton / – Gadsen / Ciudad Morelos – / Merida – / Cuervos – Crane / Tabasco*. Испанский язык в этом случае создает образ звучания подобный английскому;

282

поэзия этого типа предназначена именно для чтения вслух, для перформансов в большой аудитории. Квалификации подобных текстов как варианта саунд-поэзии отвечает и авторский комментарий о характере чтения, предполагающий шепот, вторжение нескольких голосов и различного рода шумов, что призвано снизить значимость собственно вербальной составляющей текста. Таким образом, прослеживается явная **связь феномена многоязычия и экспериментальной поэзии, что объясняется попыткой выйти за рамки одного языка.** Отсюда получают развитие **разные формы голосовой, визуальной, перформативной поэзии, хэппенингов и других форм, минимизирующих значимость собственно вербального письменного текста в конвенциональной презентации.**

То, что обычно трактуется как *spanglish* и внешне похоже на него, оказывается семантически и коммуникативно мотивированным, например, эффективным для создания виртуального пространства. В композициях Минервы Рейноса (1979) фигурируют одновременно и англоязычный змий (*is a serpens*), и традиционный для большого испаноязычного ареала ужастик *chupacabras*, убивающий животных, который в мексиканском варианте предстает как рептилиеобразное существо с зеленой кожей: *is communication binaria / el acto de reciprocidad sígnica / lo lingüístico única detracción en el contrato / paratacto paratáctico... // una mirada llevar hondo / hoyo / pasto: / is a serpens / y ver que el mítico / místico chupacabras / una zorra / la hiena hambrienta / el mapache adusto / el león rey / the lobo lobito* (Minerva Reynosa). Несмотря на то, что подобная поэзия оперирует

готовыми герметическими значениями, она достигает цели создания некоторого воображаемого пространства, в котором оказывается возможным то, что в стихотворении называется бинарной коммуникацией (*is communication binaria*) – обратим внимание на явно английское написание *communication* в сочетании с испанским вариантом *binaria*, притом что и то и другое представляют собой интернациональные лексемы.


## 8. Многоязычие (третьи языки) в поэзии билингвов. Связь билингвизма и иных семиотических переходов

Лёгкость перехода к другим языкам в поэзии билингвов может обеспечиваться посредником. Билингву нужен третий язык, и этот **третий язык выступает как посредник между первыми двумя языками и всеми остальными** ( $1+1 = 2$ ,  $2+1 = 3$ ,  $3+1 = \text{множество}$ ). В данном случае

283

вместо оппозиции языков присутствует либо **трёхстороннее, либо многостороннее отношение, в основе которого лежит культурный трансфер между вторым, третьим и четвёртым языками**. Эпиграф к стихотворению Г. Айги «Отклик – Яношу Пилинскому» представляет собой пример любопытного межъязыкового трансфера: эпиграф даётся по-французски, но в скобках парадоксально указывается, что это перевод с венгерского. Ничто не мешало перевести строки эпиграфа на русский и написать, что это перевод с венгерского, но это не путь билингва. Французский здесь – это и мост, и знак иного: что-то, что коммуницируется, передаётся, но необычными средствами. Это и способ остранения, но остранения не окончательного, скорее, это способ погружения в некое пространство надъязыка.

Роль третьего языка в мышлении билингва не ограничивается обеспечением межъязыковых переходов, что можно подробнее рассмотреть на примере стихотворения «Заря: шиповник в цвету»: *в страдании-чаще // и шевелюсь:// и долгое слышу // “le dieu a été”: // кьеркегорово: // подобное эху! — // о занимается!.. и: // даже не алое: // дух его — алого: // словно во всем — составляющем боль // как вместилище мира // возможного в мыслях: // красит бесцветно но ярко как режущее: // в преображенье — неведомо-кратно!*


—// не алого даже // а духа его: // очищение! —// и не-людское: // “le dieu a été”: // (  ):// тихо... — как будто // в страдании-чаще: // снова и снова: // ‘ ‘ : // (ах! два слога последних: // сыграла бы флейта: // друг для тебя!)

Четвёртая строчка стиха представляет собой французскую инкрустацию: «le dieu a été» – разумеется, С. Кьеркегор по-французски не писал, но Г. Айги намеренно не переводит это «le dieu a été»: французский здесь – третий язык, который участвует в культурном трансфере, но не ведёт к другим языкам, как это было в случае с венгерским, а напрямую ведёт к надъязыку. Эта французская фраза, вряд ли понятная читателю, не знающему языка, подобно эху, отражается, отскакивает от других языков (благодаря чему читатель может о чём-то догадываться) и звучит уже в пространстве. Субъект поэта-билингва живёт в мире, с одной стороны, сконструированном как современный ему хайдеггеровский конечный исторический горизонт размыкания бытия, а с другой стороны, в мире, который антропоцентричен, но ещё не субъективен, то есть досовременен, и универсальный язык (надъязык) тоже может мыслиться в дизъюнктивном синтезе этих двух представлений о мире.

**Переход к третьему языку и к надъязыку не окончателен. Он предваряет следующий семиотический переход – в иные знаковые системы.** Таким образом, введение французского обуславливает пере-

284

ход в иные знаковые системы, легитимизирует его. Эти системы могут быть визуальными, музыкальными и синестетическими. Но и определение «не-людское», предшествующее французской фразе, можно воспринимать и как характеристику универсально-языкового пространства, облегчающего следующий семиотический переход к визуальному. Так, в тексте

стихотворения непосредственно за французской инкрустацией следует визуальный знак (  ), где крест, не укладывающийся в стандартный типографский кегль, выделен к тому же красным цветом. Г. Айги не ограничивается этим семиотическим переходом, но строит композицию из двух косых слэшей и двух длинных тире:

/ /  
— — ,

которую можно прочесть и как запись слогов, сродни записи языковой или метрической разметки, и как музыкальную партитуру. Тогда уже визуальное обуславливает ещё один последовательный семиотический переход: визуальное – это мост между словесным надъязыковым и музыкальным, что незамедлительно вербализуется, возвращаясь в слова: *ax!* *два слога последних: / сыграла бы флейта.* Однако переход от надъязыкового к визуальному и от надъязыкового к музыкальному не тождественны друг другу: если в случае визуального имеется в виду чистый (буквальный) переход на визуальный язык, то музыкальное – это как

бы приглашение к переходу, некий метатекст, провоцирующий создание музыкальных произведений на данное стихотворение.

Последовательность семиотических переходов в стихотворении «Заря: шиповник в цветку» можно представить в виде схемы (1) русский – французский – любой другой язык; (2) французский как «надъязыковой» → не-людское (ангельский, довавилонский гул); (3) семиотический переход в визуальное и/или музыкальное.

Визуальное и музыкальное способны конвертироваться друг в друга, оставляя вербальное как будто на периферии. Можно утверждать, что **в мышлении поэта-билингва облегчается переход к другим языкам, которых всегда больше, чем два, и совершается этот переход по-другому, чем у поэта-монолингва.**

**Мышление поэта билингва облегчает и обуславливает семиотические переходы, потому что для него культурный трансфер, как и семиотический переход как таковой, – это привычная операция.** Поэтому такой **сильный элемент визуальности**, абсолютно новаторский в 60-е гг. не только в русской поэзии, но и в мировой, **появляется у поэта-билингва.**

285

Аналогично билингвизм Ф. Пессоа можно рассматривать и как ключ к другим семиотическим переходам. Если рассматривать межъязыковое взаимодействие в его тексте, то очевидно, что иноязычная инкрустация служит своеобразной ступенью к надъязыковому переходу: поэт, переходя на английский, затем выходит не только за пределы одного национального языка, но и за пределы конвенционально мыслимого человеческого языка как такового: возникает *непохожий по форме на крик, вне человеческих очертаний голоса*. Пессоа добивается максимального остранения в том числе и графическими средствами, снабжая гласные в английском тексте различными диакритическими знаками, отсутствующими в английском, но характерными для португальского.

*Mas isto no mar, isto no ma-a-ar, isto no MA-A-A-AR! // Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH! No MA-A-A-A-AR! // FIFTEEN MEN ON THE DEAD MAN'S CHEST. // YO-HO-HO AND A BOTTLE OF RUM! //... // AHÓ-Ó-Ó Ó Ó Ó-Ó Ó Ó Ó – ууу!... // SCHOONER AHÓ-ó-ó-ó-ó-ó-o-o-o - уууу! ... // Ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò – уууу... // Schooner ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò – уууу...)*

Субъект русско-английского билингва Ники Скандиаки живёт в пространстве не только межъязыковых, но и современных семиотических переходов, в частности, к языкам программирования: *...systemic contamination // contained? yams, yams. // hurts (and?) yams. [roadside monk] // impressive: сенсорная [афазия], контактно-усталостный [износ]// тяжеловесная женская доля, / - - / -, / - - // ?мерцающее молоко // очередь / выстрел из*

*огнемета / шквал огня // мерцающее устройство // (flickering device)...* В билингвальном тексте Скандиаки мы видим возврат к утопии универсального языка как сложнопостроенного семиотического феномена (из отрывков и обрывков), отсутствует намерение превращения подобного языка в систему. Это вербализация и невербализация одновременно. Это сохранение межъязыкового взаимодействия в рамках дискурсивной практики, проецирующейся на мечту об универсальном языке.

**Поэтический билингвизм нужно трактовать не как казус, а как важную реализацию особых когнитивных и лингвистических способностей человека, предполагающую иной, более лёгкий, естественный способ семиотического перехода в другие знаковые системы – как к другим (третьим) языкам, так и межъязыковой, надъязыковой, визуальный, музыкальный, так и лёгкость их комбинаций.**

286

**9. Билингвизм поэтического текста (межъязыковое взаимодействие в поэтическом тексте). Культурный билингвизм**

### **9.1. Билингвизм как формат и как приём**

Как известно, еще в эпоху поздней античности возникли шуточные стихи, целиком основанные на смешении различных языков, которые позднее были названы *макароническими*<sup>14</sup>. Смешение языков пародировало так называемую «кухонную латынь», то есть латынь, смешанную с новыми языками. Макаронические шуточные стихи, основанные на смешении латыни и русского или французского и русского языков, были популярны в русской гимназической поэзии. Они могли преследовать мнемоническую цель – запомнить правило или исключения. **Распространенный формат макаронического стиха, в котором русские слова рифмуются с иностранными, а эффект усиливается написанием кириллицей и латиницей, постоянно воспроизводится в поэзии в разных культурах, в частности в современной русской, например, в стихотворении Д. Веденяпина: *Зачем нам, товарищ начальник, // Вся эта унылая чушь? // Ведь даже у бабы-на-чайник // В глазах: после нас хоть déluge.* Иногда поэт воспроизводит формат, близкий к макароническому, избегая иного алфавита и других способов выделения и подчеркивания, что придает поэтическому жесту неформальность: *В Америке, насколько мне известно, / Свобода, и овцу рифмуют с кораблем* – неслучайно эту шутку (созвучие английских слов *sheep* ‘овца’ и *ship***

---

<sup>14</sup>О макароническом стихе см. подробно [Forster 1970].

‘корабль’) С. Гандлевский использует в дружеском послании к поэту Б. Кенжееву, живущему в Америке.

Полилингвальные форматы не обязательно сводились к макароническому стиху; форматы с заданной структурой, комбинирующие в рамках одного текста разные языки, были популярны в средневековой Европе прежде всего в ареалах с билингвальной или полилингвальной аудиторией, например, в арабской Испании. «В средневековой форме мувашшах <...> основная часть писалась на классическом арабском, а харджа (концовка) писалась либо на диалекте арабского с использованием намеренно простонародной лексики, либо чаще всего на романских языках, причем романский стих записывался с помощью арабской или еврейской графики. Тем самым в одном произведении создавалась ситуация би- или трилингвизма. Именно многоязычие рассматривается как отличительная черта поэтики мувашшаха. Художественный эффект

287

обеспечивался столкновением разных поэтических традиций, а также столкновением языков. Создается гетерогенная система, отвечающая запросам многоязычной аудитории» [Куделин 2015: 171-172]. Мувашшахи с XI в. появляются и в еврейской поэзии, однако там основная часть писалась на иврите, а харджа на разговорном арабском или на романском. Известным автором мувашшахов был Габируль [Saenz-Badillos 1992: 80]. Говоря о подобных билингвальных форматах, необходимо иметь в виду, что, в отличие от макаронических стихов новейшего времени, которые писались в основном культурными билингвами, эти тексты писались естественными билингвами.

В современном стихе **сильный остраняющий эффект может создаваться иноязычными вставками, которые вводятся непосредственно в текст и даются без перевода**, причем поэт-монолингв в этом случае может обращаться как к такому языку, что потенциально известен читателю (например, английскому), так и к тому, что вряд ли будет ему понятен. Так, традиционно в поэзии иноязычные инкрустации использовались в эпиграфах, которые чаще не переводились на русский язык или переводились уже редакторами. В современной ситуации многоязычия русские и иноязычные слова вступают в фоническое взаимодействие, как и в макароническом стихе, однако **подобные иноязычные инкрустации ориентированы не на читательский перевод и знание иностранного языка, а на слуховой образ, который затем осмысливается поэтом уже в системе родного языка**, поэтому эпиграф переводится или снабжается пояснениями в тексте – как в стихотворении И. Булатовского, построенного на созвучии французского *quoi* ‘что’ и русского звукоподражания: *ква: КВА? // Elle est retrouvée. // Quoi? L'eternité. // Rimbaud // Вот и «вечность», вот и «ква». // И чего там? Ничего там, // и чему ни скажешь «хва!»*, // *знай, болтайся по болотам.*



В стихотворении А. Драгомощенко *Или уподобясь червю, приползти // По извилистому описанию розы, оставляя в итоге: // из rose is – // лишь только is... –* если подойти чисто формально к межъязыковым совпадениям, особенно мельчайших сегментов текста, то возникает некое подобие макаронической рифмы *приползти* и *из rose is* и того, что называется межъязыковой омонимией – русского предлога *из* и английского глагола-связки *is*, но далее замечаешь, что *из* и *is* соотносятся еще и с *извилистым*, в результате предлог *из* и приставка *из* объединяют свои значения, и уже полученный концепт *изымания* и *оставления* одновременно включается в глагол существования *is*, причем **что́ написано на каком языке, перестаёт играть существенную роль.**

288

**При внешнем сохранении приёмов макаронического стиха в корне изменяется поэтическая стратегия:** так, в стихотворении Г. Айги «Небо-проигрыватель», посвящённом «Неоконченной симфонии» Шуберта (*Die Unvollendete Sinfonie*), в функции представления информации как сакральной (хеджирование) выступает немецкий язык, при этом, вводя иноязычную инкрустацию, поэт исподволь использует традиционное построение – *будет* можно воспринять как рифму к *Unvollendete* – но **привычный иронический эффект макаронического стиха не возникает:** *с полей // продолжаясь из боли // скоро дитя мое // будет // и шуберт-тебе // Всегда-Unvollendete // где-то над болью // чтоб не завершаться // с полей.*

**Межъязыковое (надъязыковое) мышление позволяет заново осмыслить стертые значения слов и сочетаний не только на родном языке, но и на иностранном:** *смутная догадка о том // что в слове «rechargeable» // корень «речь»* (А. Черкасов). С другой стороны, иноязычная инкрустация может выступать в форме перевода с языка на язык, что можно назвать *множественной многоязычной этимологизацией* [См. Азарова 2010]. Русское слово наделяется той омонимией, которая существует в другом языке, и благодаря совмещению омонимических значений языка оригинала происходит сближение не связанных иными отношениями (метафорическими, метонимическими) русских слов: *«No flash», – повторяет голос... // Что значит «флеш»? –... «вспышка» или «плоть»?* (В. Аристов).

**Усиление межъязыкового взаимодействия связано и с развитием компьютерных технологий.** Прямое следствие – дополнительная семантизация в поэзии креолизованных текстов, например: *Yo peino la terminal de Llegadas con la Mirada, / leo vuelos delayed como si me interesaran, / estorbo y envidia a viajeros de ley / que saben a qué estribo subirse* (Х. Кано). Современному молодому человеку все равно, на каком языке читать текст на мониторе: на табло аэропорта текст чередуется, появляясь то на английском, то на испанском, поэтому первая строчка говорит “Llegadas”, а вторая “vuelos delayed”. Таким образом, **прием смены**

языков позволяет имплицировать дополнительный смысл протекания времени, то есть семантику процессуальности: герой не просто взглянул на табло, а смотрит на него в течение некоторого времени, пока меняются языки; прямое указание на время становится излишним.

**Иноязычные инкрустации и межъязыковые переходы у большинства поэтов начала XXI в. – это не эксперимент, они не кажутся каламбуром, т.е. игрой на столкновении значений. В этой антика-**

289

**ламбурности и отсутствии противопоставления языков – принципиальное отличие от традиции «макаронического стиха».**

Оговорим одну важную общую закономерность поэзии XXI века: **если в тексте появляется одна инкрустация на каком-либо языке, то она, как правило, не бывает единичной, причем последующие инкрустации с большой долей вероятности будут на других языках.** Приведём пример максимальной формализации этой закономерности на коротком отрезке: *Пробуждение со словами // «Völkommen till Microsoft», – единственным, // что не нуждается в переводе* (А. Скидан). Обратим внимание, что эти иноязычные вкрапления могут быть и комбинацией интертекстов, например, в стихотворении К. Корчагина знаменитая цитата из Поля Верлена *Il pleure dans ton cœur (Плач в сердце моем)* соединяется с немецким выражением *im stillen raum (в тихом месте)*, взятом из поэзии И.В. Гете: *il pleure im stillen raum как в сердце поет // обрубок дня*. У А. Драгомощенко механизм, запущенный одной иноязычной инкрустацией, приводит к выстраиванию особого пространства, в котором опорными точками служат «куски» других языков, и отнюдь не обязательно европейских.

Полилингвизм современного поэтического текста может проявляться не только в иноязычных и многоязычных инкрустациях, но и в различных семиотических переходах на искусственные языки, графические символы и т. д.

## **9.2. Коммуникативные стратегии многоязычия в поэзии монолингвов. Многоязычие как способ конструирования субъекта в поэзии монолингва**

**Присутствие иноязычных элементов явно усиливается в современной поэзии. Это усиление идет не только за счет английского языка, как можно было бы предположить, но и за счет других европейских и в ряде случаев неевропейских языков.**

Стремление к многоязычию и межъязыковому взаимодействию может иметь разные основания и реализовывать разные коммуникативные стратегии.

Современная глобализация зачастую подразумевает упрощение, что у ряда авторов отражается в обилии туристических цитаций (разнообразных названий мест, предметов, одежды, еды и т. д.), то есть иноязычные инкрустации, создавая намеренный налет экзотики, начинают выполнять декоративную функцию, призванную развлечь аудиторию характерными речевыми штампами), либо литературной эрудированностью: *Пить чай еще светло, а пить caffè // уже темно. Что ль пожевать focaccia // с vitello freddo?.. На такой строфе // завязывать бы впору. Но*

290

*пока что // меня несет мой Pegaso...* (В. Строчков). **В глобальной культуре английский язык в поэзии** используется и в коммуникативных целях – **при адресации некоторой целевой и возрастной аудитории, знающей определенные цитаты или термины именно в английском варианте.** Это в основном названия кинофильмов, музыкальных групп, песен, альбомов и т. д. Интересным примером может быть ряд стихотворений, идущих друг за другом, испанского поэта из Сан-Себастьяна Харкаица Кано (1975): *LECCIÓN SOBRE POESÍA (Kill Bill); WHEN WE WERE YOUNG; LA GUERRA DE LAS GALAXIAS.* “Kill Bill” – название фильма Тарантино; “When we were young” – название известной песни альтернативной рок-группы “The Killers” (2006); таким образом, англоязычные названия образуют внутренний гипертекст, семантика которого позволяет связать их в миницикл. С другой стороны, “Star wars” приводится на испанском языке как “La guerra de las galaxias”, что оказывается семантически мотивированным временем создания фильма (1977) и его вхождением в испанскую культуру именно в переводном варианте (в 70-е, 80-е и даже 90-е названия американских фильмов фигурировали в переводном варианте). Таким образом, “La guerra de las galaxias”, написанное по-испански, благодаря переводному варианту, становится символом старого времени, противопоставленного современности. Современность маркируется в дальнейшем тексте стихотворения названием компьютерной игры и фильма с тем же названием – “Blade Runner” («Бегущий по лезвию»): *Ahora nos gusta más Blade Runner, claro. / Pero esa, haz el favor de abrir el paraguas, es otra película.* Антитеза испанизованного и англоязычного вариантов подчеркивается наречием “ahora”, что делает возможным актуализацию следующей семантики: *теперь мы вышли из национальной ограниченности в глобальную культуру.* **Для поэта, живущего в объектной глобалистской реальности, любая иноязычная вставка мыслится как апроприированная, что отчётливее всего формализовано в постконцептуализме,** например, у В. Нугатова: *возможна ли поэзия после adobe®photoshop® / и adobe®illustrator® / поэзия после adobe®flash® / поэзия после autodesk®3ds max® / поэзия после ipod® / поэзия после*

*bluetooth™ / поэзия после google™youtube™ / поэзия после blu-ray disc™ / поэзия после playstation® / поэзия после dolby®digital surround®*

**Противоположная стратегия многоязычия монолингвов – преодоление ограниченности одного языка при помощи его взаимодействия с другими, что некоторым образом соотносится с утопической идеей надъязыка, возможностью его создания поэтическими средствами, но в гораздо большей степени объясняется сопротивлением глобализации.** Иностранные языки, безусловно, затрудняют буквальное, автоматическое понимание, что, скорее всего, входит в задачу автора, в его поэтическую стратегию. **Усложнение текста стиха за счет иноязычных вставок может подразумевать присутствие идеального адресата, которому потенциально известен любой язык** [См. Азарова 2012].

**Сопротивление глобализации осознается как когнитивный конфликт, что провоцирует появление стратегии неупрощающей поэзии.** Например, в молодой испанской поэзии наряду с английским активно используются другие романские языки (прежде всего французский, португальский, итальянский), а инкрустации на неанглийских языках в новейшей поэзии, как правило, преследуют цель установить разрыв между означаемым и означающим. Сложное межъязыковое взаимодействие путём создания новых когнитивных рамок восприятия надъязыка, в котором задействовано, как правило, более двух языков, получает политическое звучание сопротивления глобализации как упрощению: *Sal de este tímpano que provoca cantos justo / detrás de tus ojos: Le courbe de tes yeux / señaló Eluard. / ... / Petit poem of my bad grammar book / The blue of that dress is too dark, the blue / never lies. / ... / Los pájaros abandonaron los nidos / ¿te das cuenta? Los pájaros / rebeldes de árboles. Vinieron a / instalarse. A okupar todos y / cada uno de tus sentidos* (A. Caballero Prado). Будучи использован в многоязычном тексте, узуальный слэнг также получает политическое, левое звучание (*okupar* – самовольно захватывать здания; птицы выступают как символы сквоттеров, они *okupan*).

**Межъязыковое взаимодействие всегда соотносится с категорией субъекта, не только в текстах поэтов-билингвов** [См. раздел 4], **но и в текстах поэтов-монолингвов.** Если для билингва другие языки могут быть мостом в надъязык, то **монолингв чаще всего мыслит другого себя в другом языке.** Субъект может реконструироваться даже на основании признания стратегии «неперевода» в мультязыковых текстах.

Существуют разные способы соотношения многоязычия и субъективации:

– межъязыковое взаимодействие часто бывает манифестацией идентичности, таким образом субъективация мыслится через идентичность, и многоязычные инкрустации подразумеваются как «свои», а не чужие, предлагают определённый круг адресатов и

приписывают себя этому кругу, как это делает Д. Веденяпин, вводящий в стихи о детстве классические клише-маркеры интеллигентской образованности – француз-

292

ское *Noblesse oblige* и латинское *ab ovo*. В стихотворении поэта иноязычные вставки, входящие в тезаурус «обязательной образованности» интеллигента ещё советского времени, работают на ностальгическую идентификацию субъекта в постсоветском пространстве. Такая модель работает в основном как субкультурная идентификация. Модель мультикультурализма, спроецированная на субъект, подразумевает обязательную принадлежность, приписывание себя к некоему кружку, меньшинству;

– иноязычные инкрустации не столько функционируют как способ выявления идентичности субъекта, сколько служат для подчёркивания самим субъектом своей идентичности, прежде всего поколенческой. Английский язык, как правило, характеризует субъекта через коммуникативную модель – при адресации некоторой целевой и возрастной аудитории;

– одним из важных способов реконструкции субъекта является субъективация в связи с разными типами и средствами передвижения (перемещения), нахождения в пространстве, что, в свою очередь, может быть описано не только традиционно используемыми дейктическими словами, а также изучением пространственной лексики, но и присутствием межъязыкового взаимодействия;

– субъективация в «чужих голосах», что так или иначе соответствует либо критике субъекта с позиции постмодернистского конструктивизма, тогда межъязыковое взаимодействие выступает как текстовый механизм этой деконструкции, примером чего может служить поэзия А. Скидана;

– использование подчеркнуто неиндоевропейского звучания, деклараций к пристрастию к звукам несуществующих языков свидетельствует о том, что многоязычие ставит знак равенства между изменениями в том, что окружает поэта, и изменениями в самом субъекте. Приведём характерную для своего времени цитату из письма А. Драгомощенко: «Даже разрушенные <...> даже несуществующие языки обещают изменения не только в том, что окружает, но и в тебе самом, в этот же миг, как бы он краток ни был. Разве этого мало, чтобы обращаться к другим языкам или, на худой конец, их выдумывать?». По этому принципу построено стихотворение поэта «Изучая язык *Nuku-tu-taha*», в иноязычных инкрустациях которого находит отражение нью-эйджевская парадигма;

– иноязычные вставки выступают как модель множественной субъективации, которая утверждает реальное или воображаемое родство языков, позволяющее субъекту

балансировать между языками, или не укореняясь прочно ни в одном из них, или создавая пространство возмож-

293

ного неустойчивого выхода при обязательном возвращении в первый язык. В молодой испанской поэзии многоязычие создает дополнительные препятствия в тексте для «сборки» неустойчивого единого пространства в некий понятный конструкт, что позволяет субъекту неоднозначно идентифицировать себя: например, у молодой испанской поэтессы Лауры Касьеллес (1987): *aprender / cómo decir gracias en el idioma / de los que también rasgan / y también / se desgarran, / cómo decir / café, cariño, patria, / shalom, salam aalaikum / ... / Encontrar las palabras elementales. / Y luego hablar.*

**Межъязыковое взаимодействие в поэзии монолингвов продуктивно соотносится с такими параметрами анализа субъекта, как реконструкция субъекта через разнообразные локусы, выявление идентичности и чужой речи, интерречи и различных соотношений и градаций своего/чужого/присвоенного в речи, которые, так или иначе, могут свидетельствовать о расщеплённости/скрытости/неявленности и т. д. субъекта.**

Межъязыковое взаимодействие позволяет реконструировать субъект через пространство, даёт возможность проблематизировать идентичность или выявить скользящую идентичность современного субъекта, соотносится со всем **спектром проблем, связанных с чужой речью.**

Межъязыковое взаимодействие, а наряду с ним междискурсивное взаимодействие и семиотические переходы становятся эффективным способом противостояния картезианскому субъекту. В этом случае на первый план выдвигается дискурсивно-коммуникативная парадигма, а также когнитивная критика, представляющая межъязыковое взаимодействие как некие заданные ситуативные клише.

Множественная субъективация и мечта о надъязыке могут сочетаться, что является особенно актуальным и продуктивным для поэзии 2010-х годов.

## **10. Звучание иноязычных слов. Концептуализация звукового образа чужого языка**

Звучание – это мощное средство остранения, оно противопоставляет стих обыденной речи. Так, поэты XIX века часто пользовались вариативностью ударения в некоторых русских словах, чтобы сделать звучание текста более непривычным, далеким от повседневной речи. Введение чужой звучащей речи, которая к тому же часто произносится неправильно или с акцентом, служит мощным средством остранения.

294

В стихах поэтов не просто используется звучание отдельных слов, но формируется концепт «чужой язык» как репрезентация опыта межкультурного взаимодействия. При конструировании звукового образа чужого языка приоритет отдаётся не самым частотным звукам или самым часто встречающимся в этом языке сочетаниям звуков, а называются отличные от русского языка составляющие (блоки) звучания. Звуковой образ чужого языка в поэзии, как правило, создается либо гипертрофией ряда гласных, либо ряда согласных (ср. известный пример моделирования остранённого языка в стихотворении Р. Якобсона: *мзглыбжвуо ийхьяньдрью чтлэцк хн съп скыполза / а Ватб-длкни тьяпра какайзчди евреец чернильница* [Якобсон, цит. по Бирюков 1994: 257]), где создается звуковой образ максимально не характерный для родного (первого) языка. Классическим примером подобного моделирования в поэзии является стихотворение Е. Гуро «Финляндия», воспроизводящее ряды гласных, но не прямо транслируемые из финского языка, а как некий образный конструкт<sup>15</sup>.

Необходимо отметить когнитивные различия звукового облика вводимого иноязычного слова у билингва и монолингва. Монолингв основывается на звуковом восприятии знакомого – незнакомого, поэтому вводимое слово либо вписывается в макаронический принцип, устанавливая парадоксальные звуковые соответствия и подчеркивая это как прием, либо по принципу остранения, т.е. подчеркивая максимальную непохожесть звучания иноязычного слова на слово родного языка. В то же время билингв, переходя с языка на язык, как правило, не сосредотачивает свое внимание на разности звучания, и то и другое мыслится привычно, и это может распространяться и на введение третьего языка.

Известно, что восприятие звучания чужого языка на слух неодинаково у разных людей и зависит прежде всего от того языкового окружения, в котором находится слушатель [Escudero 2005: 14; Miyawaki et al. 1975]. Для того чтобы выяснить особенности концептуализации образа чужого языка (в данном случае – испанского) в поэтической прак-

295

тике, мы провели исследование, которое опиралось как на метаязыковые высказывания современных русских поэтов, так и на их тексты в соотношении с конструктом испанского языка в русской классической поэзии и поэзии XX в. В опросе приняли участие 55

---

<sup>15</sup> *Это-ли? Нет-ли? / Хвои шуют, – шуют / Анна-Мария, Лиза, – нет? / Это-ли? – Озеро-ли? / Лулла, лолла, лала-лу, / Лиза, лолла, лулла-ли. / Хвои шуют, шуют, / ти-и-и, ти-и-у-у. / Лес-ли, – озеро-ли? / Это-ли? / Эх, Анна, Мария, Лиза, / Хей-тара! / Тере-дере-дере... Ху! / Холе-кулэ-нээ. / Озеро-ли? – Лес-ли / Тио-и / ви-и...у. По аналогичной схеме создаётся образ английского языка в португалоязычной поэме Ф. Пессоа «Морская ода». Подробнее см. [Азарова 2014].*

современных поэтов, которым было предложено привести набор звуков, которые создали бы «образ» испанского языка.

Концептуализированный образ звучания в целом ряде ответов поэтов воплощается в специально написанных ими псевдотекстах, которые могут быть распространёнными или минимальными, состоять из одного псевдослова (*дэстло* Е. Фанайловой, *ХэЛэС* И. Жукова и др.). Некоторые псевдотексты целиком состоят из звукосочетаний, которые по отдельности так или иначе называют все поэты (*лада, триста, канчо, ферра* – А. Прокопьев, *гра- тэ- эль- ха- да- му* – В. Аристов, *ола, уэба, ля, ида* – А. Сен-Сеньков), но и ряд выделяемых поэтами слогов или существующих слов тоже образует некое подобие псевдотекста, имеющее литературную или смешанную природу. Современные тексты на псевдоиспанском соотносятся с реальными текстами на испанскую тему в русской поэтической традиции (формулу которых представляет Козьма Прутков), но в то же время отличаются от них. Это в основном тексты, составленные из реальных испанских слов, перемешанных с псевдоиспанскими словами: *лора ла карера торо бланка соло мучачос...* (Д. Григорьев), *Лафатура фуэрте параты коррес аньоc* (С. Литвак).

**Поэты более, чем рядовые носители языка, склонны репрезентировать и формировать образ чужого языка либо в виде псевдотекста, либо в виде слов, так или иначе связанных** и транслирующих в ответы анкеты принцип «тесноты стихового ряда» [Тынянов 2002: 64]. Благодаря этому на поэтов оказывают значительное влияние уже существующие в культуре псевдотексты или тексты, на основании которых можно легко сконструировать (ментально) псевдотексты, в том числе моделирование рифм известных русских «испанских» стихов, моделирование ряда собственных имён, географических названий, тоже заимствуемых из предшествующих текстов, или транслирование существующих пародий.

Это приводит к тому, что **при формировании образа чужого языка поэты не склонны или мало склонны вспоминать или моделировать непосредственно звучащую речь.** Важно обратить внимание на характерные орфографические ошибки в ответах, например, в таком ответе: *Каррамба, коррида и черт побери*, воспроизводящем прецедентный текст В. Высоцкого «Песенка попугая». *Карамба* по-русски, как и по-испански, пишется с одним *p*, однако русское сознание,

296

уже сформировав образ чужого, рычащего, рыкающего языка, приписывает его любым появлениям *p*, в то время как в испанском в большей части плавное *r* не произносится раскатисто, а близко по звучанию *l*. *Каррамба*, находясь в соседстве с *корридой*, приобретает «литературное» звучание. Но и в поэзии Серебряного века можно найти сходные примеры



«испанских ошибок», вызванных стремлением придать тексту интенсивное испанское звучание, например, написание *тореадора* с двумя *rr*: *Восторженный торреадор; / И ты, гитанная Севилья...* (И. Северянин «Кармен»).

В случае если речь всё-таки воспринимается на слух, как правило, не ставится задача декодирования, а восприятие идёт как чисто звуковой образ. Если декларируется восприятие через сравнение с другими языками, то в этой роли тоже выступает литературный романский язык – прежде всего, итальянский<sup>16</sup>, который тоже, скорее всего, неизвестен респонденту, а сформирован как некий образ звучащего литературного текста (псевдоитальянский текст). В этом случае псевдотекст одного незнакомого языка создаётся при помощи образа (возможно, тоже в виде псевдотекста) другого литературного языка (или по контрасту с ним), который кажется более освоенным в культуре. Метавысказывания современных поэтов о чужом языке – общие характеристики чужого языка и моделирование его звукового образа – представляют собой концептуализацию сложившегося опыта межкультурного трансфера.

**Эта особенность – поместить звучащую речь в предзаданные когнитивные рамки более знакомой литературной традиции – несколько отличает поэтов от обычных носителей языка**, особенно молодого поколения, которые моделируют незнакомый европейский язык через сравнение с теми языками, которыми они владеют (прежде всего, английским и французским).

Исследование формирования и репрезентации образа чужого языка у поэтов показывает, что **концептуализация образа языка обусловлена не только языковым окружением, но и той дискурсивной практикой, которая является наиболее привычной для ре-**

297

**спондента. В этом смысле поэтическая практика задаёт довольно жёсткие когнитивные рамки формирования образа чужого языка, заставляя поэтов жертвовать непосредственным восприятием звучащей речи в пользу образа языка, сложившегося в текстах в исторических условиях культурного трансфера.**

## **11. Графика многоязычного текста. Книга-билингва и её когнитивное восприятие**

---

<sup>16</sup> Характерно, что в «несерьёзных», «забавных» текстах филологов, посвящённых теме, как «придумали» языки, отражается сходное моделирование образа испанского языка для русского сознания как вторичного по отношению к итальянскому: «Как придумали итальянский язык: – А давай все слова будут заканчиваться на гласные! – И руками махать. А то жарко». «Испанский язык: – А давай поприкалываемся над итальянским языком!» Материалы предоставлены Л.В. Зубовой.

Проблема графики многоязычного текста может рассматриваться как по отношению к поэзии билингов, так и к поэзии монолингов, кроме того, она непосредственно связана с развитием теории перевода и находит конкретное выражение в прагматике книг-билингв.

Зрительный образ иноязычного слова исключительно значим. Такое слово всегда заметно в тексте благодаря иному алфавиту (иногда оно дополнительно выделяется курсивом) и образует некий центр притяжения в композиции стихотворения независимо от того, понятно оно читателю или нет. **Взгляд читателя всегда останавливается на иноязычной вставке, при этом замедляется темп чтения,** и уже русский текст начинает читаться по-новому. Поэтому зачастую поэты могут даже специально стремиться к тому, чтобы иноязычный текст был непонятным или малопонятным, ведь в такой ситуации возникает зримый образ, подразумевающий присутствие или вторжение чего-то очевидно иного.

**Иноязычные вставки могут восприниматься как намеренно созданные препятствия при восприятии текста,** и они отбрасывают читателя к началу строки или к началу текста, **заставляя перечитывать его ещё раз.** В этом смысле непонятность (малопонятность) поэтического текста превращается в преимущество: **зримый образ иностранного слова может затруднять буквальное понимание даже слов своего языка,** сообщая о том, что на самом деле они могут быть не менее непонятными в поэтическом тексте и читателю вряд ли заранее известно их «значение».

В поэзии билингва визуальный образ надъязыка формируется в том числе при помощи концепта *«смотреть на язык»*. **Видение текста глазами, видение ошибок – особенность билингов.** В этом смысле интересна история знакомства Г. Айги с поэзией П. Целана: Айги не читал (не понимал) по-немецки, но, по его словам, он смотрел на стихи Целана в немецком варианте, ничего не понимая, просто подолгу рас-

298

сматривая, но такое *смотрение на язык* – тоже немаловажный способ чтения поэзии. И хотя Г. Айги все-таки читал П. Целана по-французски, возможно, именно визуальное восприятие и стало основой близости поэтик. Любопытно, что сходная (визуальная) стратегия по отношению к иноязычным инкрустациям была и у самого П. Целана. Как замечает Х. Иванович, цветаевское «утверждение “Все поэты – жида”», напечатанное по-русски и русскими кириллическими буквами, кажется русским предложением, но на самом деле в Германии его никогда не произносили по-русски таким образом. Оно предпослано стихотворению Целана “И с книгой из Тарусы”, но немецкому читателю было совсем непросто его понять, поскольку русский язык в Германии начала 60-х гг. мало кто знал. Кажется, что этот не поддающийся расшифровке эпиграф был поставлен здесь для того,

чтобы породить некий особый, собственный смысл» [Иванович 2004: 207]. Визуальность в иноязычных поэтических инкрустациях предполагает и опосредованный вариант адресации текста – **при помощи чужого шрифта может подчеркиваться письменность поэтического текста в целом, его неразговорность**. И у Г. Айги, и у П. Целана иноязычные инкрустации не подчёркивают свою экзотичность, а встроены визуально – как нейтральные иероглифы – и не нуждаются в пословном декодировании.

Г. Айги и П. Целана объединяет и то, что они оба – билингвы, что позволяет противопоставить их языковое поведение, в том числе с точки зрения отношения **к графике и орфографии чужих языков, поведению монолингвов**.

Билингвам больше, чем носителям титульного языка, свойственна не просто грамотность, в том числе и на иностранных (третьих) языках, но особый пиетет к орфографии и правильному написанию на любом языке. Если у Г. Айги не удалось найти ни одной ошибки, даже в черновиках, то многие поэты-монолингвы обнаруживают интеллигентскую лёгкость в признании возможности ошибок и описок и, вводя иноязычные инкрустации, допускают ошибки. Можно привести характерный метатекст в одном из стихотворений А. Драгомощенко (*прав ли в написании?*). Видимо, поэт не раз задаётся этим вопросом, вводя инкрустации из самых разных языков, и если в случае французского поэта, как правило, оказывается прав, то в более экзотических языках встречаются и ошибки, но эти ошибки можно рассматривать как проявление надъязыкового мышления. Например, эпиграфом ко второму фессалийскому фрагменту берется строчка из Октавио Паса, написанная как: *La transparentia es lo que quedo // (Прозрачность – последнее, что остается)*, в которой допущены сразу две ошибки: орфографическая – *trans-*

299

*parencia*, *прозрачность* пишется по-испански через *s*, а не через *t* и грамматическая – должно быть *lo que queda*, то есть *остается*, в то время как у А. Драгомощенко *quedo* – *я остаюсь*. И далее, уже в цитате из Сесара Вальехо, *небеса* написаны как *ceilos*, вместо *cielos*. Возникает впечатление, что для поэта важнее общий звуковой образ испанского текста и его экзотическое написание, чем его правильное орфографическое воспроизведение, и эти ошибки можно рассматривать как проявление надъязыкового мышления.

В теории перевода до сих пор не уделялось внимание передаче графики стиха, хотя переводчики-практики постоянно сталкиваются с этой проблемой, особенно при переводе с неродственных языков или языков с разными системами письменности (например, русский и китайский). Современное поэтическое мышление, актуальные медиа-носители и визуальная культура создают новые возможности для перевода классических и современных текстов.

**Передача визуальной информации (графического дизайна) стиха при переводе может обеспечить сходимость языков неродственных систем.**

М. Фаликман отмечает, что у европейца и у восточного человека (прежде всего, китайца) разные когнитивные рамки восприятия информации в тексте, в том числе и визуальные [Фаликман, Коул, 2014] (см. также [Kitayama, Duffy, Kawamura, Larsen, 2003], [Nisbett, Peng, Choi, Norenzayan, 2001]). В когнитивной науке информацию делят на фигуру и фон. Европейец видит гораздо чётче фигуру (главное), и для него смазывается фон, который играет второстепенное значение. Восточный человек видит фон (периферию) и воспринимает эту информацию почти так же отчётливо, как и фигуру.

**Трансформация графического облика русского текста при взаимодействии с китайским оригиналом может оказать влияние на изменение когнитивных рамок восприятия русского текста. Это становится особенно очевидно в книге-билингве. Язык китайского оригинала ставит неизбежные вопросы: зачем прописные буквы, знаки препинания и т. д.? Характерно, что сходные вопросы некоторое время назад были поставлены и перед современной поэзией. В данном случае стратегия переводчика может опираться не на традицию перевода, а на внутривоэтическую конвенцию своего времени, развивая ее при помощи интерференции генетически неродственного языка. Традиционные знаки препинания усиливают линейность прочтения [см. Perloff 1998] и становятся препятствием в установке на гибкость и многопараметровость синтаксических и внутритекстовых связей (в том числе вертикальных) и представляются лишними, кроме знаков**

300

вопроса и восклицания. Текст без знаков или с минимумом знаков препинания воплощает установку на целостность глазного восприятия (картинка) и позволяет глазу свободно скользить по тексту в разных направлениях.

Значимой оказывается и проблема больших букв. Хорошо известно, что традиция прописных букв не является универсалией. С другой стороны, сам концепт «прописного» (большого) знака (большого иероглифа) представляется абсурдным для китайского языка. В переводе большие буквы становятся некоторым препятствием в свободном продвижении взгляда и тем самым усиливают линейность (последовательность) и однозначность прочтения. Современная поэзия, принявшая в начале XXI века запись без больших букв как относительную внутривоэтическую норму (что тоже объясняется, независимо от китайской поэзии, установкой на целостность текста), позволяет в какой-то степени соотнести запись кириллицей с иероглифической и способствует выявлению иконизма языка, **а графические инновации могут вести к иконизации текста.** Таким образом, графический дизайн китайского стихотворения в переводе в книге-билингве предполагает следующее: текст

перевода формального стихотворения (8 строк) должен быть расположен на одной странице, не содержит больших букв или содержит минимально пунктуационные знаки, количество слов должно быть соотносимо с иероглифическим текстом, переводчик должен учитывать возможность вертикального прочтения текста и повторяемость отдельных графических элементов (ключей или частей иероглифа).

Сам перевод – это некий семиотический переход, перевод в другую семиотическую систему. Это важно и для переводчика, и для читателя, особенно читателя книги-билингвы. **Читатель книги-билингвы, даже не понимая параллельный оригинальный текст, всё равно находится в пространстве семиотического перехода, и само созерцание текста на другом языке облегчает сопутствующие семиотические переходы, увеличивает готовность читателя к считыванию визуальной информации, не только модифицирующей eye-movement, усиливая нелинейность, но и активизирует механизмы восприятия пространственности стиха. В то же время подобное чтение книги-билингвы ведёт к иконизации как текста на знакомом, так и на незнакомом языке.**

Примером использования межъязыковой или надъязыковой графики как элемента культурного трансфера между европейскими языками могут быть перевёрнутые вопросительные знаки в русском тек-

301

сте, переведённом с испанского (поэтессы С. Сантаны), то есть те знаки, которые в системе русского языка отсутствуют: *Ну вот, ¿не тот ли это был взгляд, которым // и годы спустя решительно цепляют торт, а // пальцы запускают во влажное?... // Короче, ¿сейчас поднося руку // ко рту, можно ли легко обозначить желание // ещё чего-нибудь сладкого? (Y, de nuevo, ¿acaso no era aquella Mirada idéntica // a esta con la que a ños después atrapa el pastel // con firmeza mientras se humedece los dedos?... // En resumidas cuentas, ¿no satisfacía ahora, al acercarse la mano // ala boca, el hambre de otro postre?)* Вопрос о правомерности использования подобных средств в переводе спорный: если в испанском языке это вполне конвенциональный знак, а в русском – знак, нарушающий конвенцию, то можно ли употреблять подобные знаки в переводе? Если всё-таки этот вопрос решается положительно, то необходимо ограничить круг текстов, где это возможно. Безусловно, это тексты, которые несут важную графическую информацию, где она не может быть выражена другими средствами, а в переводе целиком конвенциональных текстов постановка подобного знака будет не оправдана. Эти тексты не только в графике, но и на других уровнях (например, грамматическом) должны нарушать привычную конвенцию своего языка. Существуют разные варианты того, как может считывать русский читатель перевёрнутый знак вопроса:

как информацию о том, что это испанский автор, как «этнизацию» текста перевода, как неконвенциональный графический знак, дающий дополнительные возможности создания глазного ритма или как движение к надъязыку. В последнем случае читатель ощущает некую лакуну, и у него возникает желание в некоторых случаях использовать подобный знак в его родном письме. Происходит иконизация пунктуационного знака, и для читателя в данном случае степень конвенциональности этого знака в языке оригинала не играет определяющей роли. Семантика вопросительного знака будет в большей степени определяться визуальной составляющей как неким предварением, остановкой, привлечением внимания, чем непосредственной семантикой вопроса. Можно предположить, что для современного читателя поэзии второе и третье основание будет более релевантно.

В настоящее время выявляется необходимость пересмотра визуальной составляющей переводческой практики. Современный поэтический текст не несёт исключительно вербальную информацию, а построен на взаимодействии разных составляющих, семиотических переходах и семиотической проницаемости, что обуславливает готовность читателя к восприятию визуальной информации, и эта готовность, безусловно, должна учитываться современными переводчиками поэтического текста.

302

\*\*\*

В современном пространстве поэтического текста можно выделить следующие типы поэтов-билингвов: поэт-билингв, пишущий на одном языке, поэт-билингв, пишущий на двух языках, но не мешающий их. И в том и в другом случае существует два подтипа: это переход на титульный язык в первом случае или сохранение титульного языка как основного поэтического во втором случае; второй подтип – это сохранение своего родного языка в первом или во втором случае как основного (как правило, это поэзия эмигрантов). Третий тип – это поэт, использующий code-switching как основу поэтики и предъявления нового типа говорения и задающего новые когнитивные рамки.

Билингвизм сегодня – это в том числе предъявление билингвами двуязычных текстов как нового способа говорения и нового способа мышления. Эта новая дискурсивная практика распространяется и на поэзию монолингвов или частичных билингвов, в результате чего билингвальный текст далеко отходит от традиционного формата макаронического или подобного ему стиха.

## Литература

- Азарова Н.М.* Критерий «адресат» в установлении границ поэтического дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса. / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2012.
- Азарова Н.М.* «Морская ода» Ф. Пессоа: о критериях опознавания прецедентного текста // НЛО, № 128, 2014.
- Азарова Н.М.* Язык философии. Типологический очерк языка русских философских текстов XX в.: Монография. М., 2010.
- Азарова Н.М., Полян А.Л.* Устное vs. письменное в поэзии: переосмысление традиционной бинарной оппозиции // Критика и семиотика, 2-2015.
- Алисова Т.Б., Чельшева И.И.* История итальянского языка от первых памятников до XVI в. М., 2009.
- Баймуратова А.С.* Абстрактные существительные на -ость в русской поэзии XX века. Диссертация ... кандидата филологических наук. М., 2012.
- Бирюков С.Е.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.
- Бочавер С.Ю.* Билингвизм и межъязыковое взаимодействие в поэзии П. Джимферрера // Критика и семиотика, 1-2015.
- 303
- Гин Я.И.* Поэтика грамматического рода. Петрозаводск, 1992.
- Дрейзис Ю.А.* Билингвизм vs. мультикультурализм: феномен творчества австрало-китайского поэта Оуян Юя // Критика и семиотика, 1-2015.
- Иванович Х.* «Поэту, человеку!». Личная и поэтическая встреча Целана с Мандельштамом // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания. Т. 1. Диалоги и переключки. М., 2004.
- Кампуш А.* Морская ода // НЛО, № 128, 2014.
- Куделин А.Б.* Андалусская строфическая поэзия: особый случай межъязыкового взаимодействия в средневековой Европе? // Критика и семиотика, 1-2015.
- Левинтон Г. А.* Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.
- Парижский С.Г.* Трехъязычное стихотворение Йехуды ал-Харизи (XIII в.) // Критика и семиотика, 1-2015.
- Полян А.Л.* Иврит III - XIX вв. н. э. как "спящий язык" // Вопросы языкознания. № 5, 2014.
- Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М., 2016.
- Светашова Ю.А.* Конструкция с репрезентируемой речью: структура, семантика, функционирование: автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2009.
- Скидан А.* Сумма поэтики. М., 2013.
- Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002.
- Успенский Ф.Б.* Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама. «Соподчинённость порыва и текста». М., 2014.
- Фаликман М.В., Коул М.* «Культурная революция» в когнитивной науке: от нейронной пластичности до генетических механизмов приобретения культурного опыта // Культурно-историческая психология. 2014. Т.10. №3.

*Фещенко В.В.* Автоперевод поэтического текста как разновидность автокоммуникации // Критика и семиотика, 1-2015.

*Франк С.Л.* Сочинения. М., 1990.

*Хузангай А.* «На пути к ангельскому сплаву». Айги: Материалы, исследования, эссе. В двух томах (том второй). М., 2006.

*Целан П.* Стихотворения. Проза. Письма. Под общей ред. М. Белорусца. М., 2008.

*Чельшьева И.И.* О некоторых аспектах многоязычия в романской средневековой поэзии // Критика и семиотика 1-2015.

*Щерба Л.В.* Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

304

*Щербицкий К. (ред.)* «Поехать в С-пур». Современная сингапурская литература. Антология / сост., пер. с англ. и предисл. К. Щербицкого. Нью-Йорк, 2013.

*Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.

*Argelli A.* Modalidades de la heteroglosia hispanoitaliana en la lírica de inspiración petrarquista: Francisco de Figueroa, poeta de las dos culturas // Revista de Filología Hispánica. jul-dic 2014, Vol. 30 Issue 2.

*Ashcroft B.* Caliban's Voice: The Transformation of English in Post-Colonial Literatures. London, 2009.

*Baca D.* The Chicano/a Codex: Writing against Historical and Pedagogical Colonization // College English 71 (2009).

*Brito H.* El problema ibérico // Pessoa F. Iberia. Introducción a un imperialismo futuro. Valencia, 2013.

*Brugnolo F.* Plurilinguismo e lirica medievale. Da Raimbaut Vaqueiras a Dante. Roma, 1983.

*Cahnmann, M.* Reading, Living, and Writing Bilingual Poetry as ScholARTistry in the Language Arts Classroom // Language Arts. March 2006, Vol. 83 Issue 4.

*Campos Á.* Opiário, Ode Triunfal, Ode Marítima. Lisboa, 2008.

*Cazal Y.* Les voix du peuple/Verbum Dei : le bilinguisme latin/langue vulgaire au Moyen Age. Genève, 1998.

*Ch'ien E.N.* Weird English. Cambridge, MA, 2004.

*Cohen M.* Bilingual by chance or by choice: language maintenance and loss in simultaneous and successive bilinguals // Psycholinguistics on the threshold of the year 2000. Proceedings of the 5th international congress of the international society of applied psycholinguistics. Porto, 1999.

*Ehrenwirth R.* - [https://www.researchgate.net/profile/Rebecca\\_Ehrenwirth/publications](https://www.researchgate.net/profile/Rebecca_Ehrenwirth/publications).

*Ehrenwirth R.* Floating Borders within a Text - Hong Kong Literature in English // JOMEC journal, Nov, 2014.

*Escudero P.* Linguistic Perception and Second Language Acquisition. Explaining the attainment of optimal phonological categorization. Utrecht, 2005.

*Farrell M.* 'Poet Ouyang Yu takes both roads' // The Australian, 23 февраля (2013), получено 7 февраля 2015, <http://www.theaustralian.com.au/arts/review/poet-ouyang-yu-takes-both-roads/story-fn9n8gph-1226583520277>

305

Forster, L. The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature (The de Carle Lectures at the University of Otago, 1968). Cambridge University Press, 1970.

*Gray B.* Class and classics: The social basis of ancient bilingualism // [Language Sciences](#), Volume 1, Issue 1, March 1979.



*Grutman R.* Le système triplement bilingue de la lyrique occitane (1150-1250) // *Revue des langues romanes*, 1994. V. 98. N 2.

*Kitayama S., Duffy S., Kawamura T., Larsen J.T.* Perceiving an object and its context in different cultures: a cultural look at new look // *Psychological Science*. 2003. Vol. 14(3).

*Lipski J.M.* Varieties of Spanish in the United States. Georgetown, 2008.

*Martinez A.Y.* 'The American Way': Resisting the Empire of Force and Color-Blind Racism // *College English* 71 (2009).

*Mendieta-Lombardo E., Cintron Z.A.* Marked and Unmarked Choices of Code-Switching in Bilingual Poetry // *Hispania*. Vol. 78, No. 3 (Sep., 1995).

*Miyawaki K., Strange W., Verbrugge R.R., Liberman A.M., Jenkins J.J. & Fujimura O.* An effect of linguistic experience: the discrimination of [r] and [l] by native speakers of Japanese and English // *Perception & Psychophysics*. 1975, no 18.

*Multilingual anthology of American Literature: A reader of original texts with English translations.* New York, 2000.

*Nicholl J.* 'Jal Nicholl Reviews Ouyang Yu' // *Cordite Poetry Review*, 23 февраля (2013), получено 7 февраля 2015, <http://cordite.org.au/reviews/jal-nicholl-reviews-ouyang-yu/>, с. 1-2.

*Nisbett R.E., Peng K., Choi I., Norenzayan A.* Culture and systems of thought: holistic versus analytic cognition // *Psychological Review*. 2001. Vol. 108(2).

*Pasi M.* The Influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's esoteric writings // *Ésotérisme, gnosés & imaginaire symbolique: mélanges offerts à Antoine Faivre*. Leuven, 2001.

*Pasquini E., Quaglio A.E.* Le origini e la scuola lirica siciliana / *Letteratura italiana* Laterza 1. Bari, 1981.

*Pérez López P.J.* Imperealismo future de los poetas // *Pessoa F. Iberia. Introducción a un imperialismo futuro*. Valencia, 2013.

*Perloff M.* Poetry on & off the page: essays for emergent occasions. Evanston, Ill, 1998.

*Pessoa F.* Antologia. Ed. Octavio Paz. Barcelona, 1985.

*Pessoa F.* Livro do Desasocego. Ed. de J. Pizarro. Lisboa, 2010.

*Pizarro J.* Alias Pessoa. Valencia, 2013.

*Raguenaud V.* Bilingual By Choice: Raising Kids in Two (or More!) Languages. Boston, 2009.

306

*Ritchie William C., Bhatia Tej K.* Social and Psychological Factors in Language Mixing // *The Handbook of Bilingualism*. Edited by Tej K. Bhatia and William C. Ritchie. Cornwall. 2006.

*Rosales F.A.* Chicano! The history of the Mexican American civil rights movement. Houston, 1997.

*Saenz-Badillos A.* El alma lastimada: Ibn Gabirol. Cordova, 1992.

*Schechter S.R., Sharken-Taboada D., Bayley R.* Bilingual by Choice: Latino Parents' Rationales and Strategies for Raising Children with Two Languages // *The Bilingual Research Journal* Spring 1996, Vol. 20. No. 2.

*Simard M.* Norme unilingue/Norme multilingue : revisiter le bilinguisme littéraire de l'écrivain franco-ontarien Patrice Desbiens // *Continents manuscrits [En ligne]*, 2 | 2014, mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 04 juin 2016. URL : <http://coma.revues.org/313>.

*Simon Rodriguez M.* Rethinking Chicano Movement. New York, 2015.

*Tavani G.* Tra Galizia e Provenza: saggi sulla poesia medievale galego-portoghese. Roma, 2002.

*Timm L.A.* Anjela Duval: Breton poet, peasant and militant // *Women's Studies International Forum*, Volume 9,

Issues 5–6, 1986.

*Toribio J.A.* Code-switching among US Latinos // Handbook of Hispanic sociolinguistics. Ed. M. Diaz-Campos. Malden, MA, 2015.

*Torres L.* In the Contact Zone: Code-Switching Strategies by Latino/a Writers // MELUS 32.1 (2007).

*Villanueva T.* Brief history of bilingualism // Multilingual anthology of American Literature: A reader of original texts with English translations. New York, 2000.

*Zumthor P.* Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme // Le Moyen Âge, 1960. N 66.

307